ميخائيل باختين

أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية

في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة



ترجمة وتقديم:

شكير نصر الدين

منشورات الجمل

ميخائيل باختين:

أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة




مكتبة
الفكر الجديد

ميخائيل باختين

أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية

في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة

ترجمة وتقديم:

شكير نصر الدين

منشورات الجمل



ميخائيل باختين: أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية
في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة
ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين

Mikhaïl Bakhtine: L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance

الطبعة الأولى ٢٠١٥

تلفون وفاكس: ٢٥٢٣٠٤ - ٠١ - ٠٠٩٦١
ص.ب: ٥٤٣٨ - ١١٣ بيروت - لبنان

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany
www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com



إهــداء

إلى معلّمي الأول،

الحاج محمد نصرالدين،

والدي.




مكتبة
الفكر الجديد

تقديم

لا تخلو دراسة نقدية حول موضوعات الضحك والهزل والسخرية والثقافة الشعبية، جملة أو تفصيلاً، من الاعتماد المباشر أو غير المباشر على واحد من أهم كتب الفيلسوف والناقد وعالم اللغة ميخائيل باختين (١٨٩٥، ١٩٧٥) ونقصد كتابه **أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة** (١٩٦٥، بالنسبة للطبعة الروسية، ١٩٧٠، فيما يخص الترجمة الفرنسية) والتأكيد على أهميته العلمية. وإذا كانت مكتبات العالم تضم بين رفوفها ترجمات عديدة لهذا المؤلَّف بلغات مختلفة، فإن المكتبة العربية والحقل النقدي العربي ظلا ينهلان مما جادت به تلك المكتبات في صورة مقتبسات من هنا أو هنا، مع ما يحمله ذلك الفعل من اختزال بل وتعسف. ولهذا السبب أصبح من الضروري الاعتماد على ترجمة عربية كاملة لهذا المرجع الذي ما للناقد من محيد عنه. وتكمن أهمية الكتاب في أنه الكتاب الوحيد، من بين أعمال البحاثة الروسي، الذي سلم من مكر الدهر وتقلباته ومن تشكيك بعض النقاد بل والتشهير بكاتبه ونجا من كل ما عرفته أعماله الأخرى من حذف، وقلب في الترتيب، بل وحتى في نسبته إلى صاحبه. ولعل السمة الأبرز لهذا الكتاب هي وحدة تأليفه، وتدرج منهجه، ودقة وجِدَّة جهازه المفاهيمي (على أن هذه الميزة الأخيرة لا تغيب عن باقي أعماله)، ومرد ذلك، في جزء كبير منه، إلى كون كتابه عن رابليه شكَّل الأطروحة العلمية التي تقدم بها ميخائيل باختين لنيل درجة الدكتوراه عام ١٩٤٦.



وفي هذا الكتاب يقوم المؤلف بدراسة الثقافة الهزلية الشعبية بإبراز خصائص الانتقال من العصر الوسيط إلى عصر النهضة، التي لم تنصهر أبداً في ثقافة الطبقات السائدة الرسمية، باعتماده على ممثلها المرموق فرانسوا رابليه الذي يستمد أسلوبه من الثقافة الهزلية الشعبية، وثانيا عبر التتبع الدقيق لمظاهرها المتعددة: الضحك الشعبي، اللغة المألوفة، الاحتفال الشعبي والكرنفال بالأساس، أدب النجاسة، الأسفل المادي والجسدي، المأدبة وغيرها. إنها المرة الأولى التي يتشكل فيها موضوع الدراسة من الشعب الذي يضحك في الساحة العامة وما تعج به من حركات وإيماءات، وصيحات، مصدرها مغفلون أو مهرجون، عمالقة أو أقزام ومخلوقات ممسوخة، مضحكة. وفهم ثنائية العالم وازدواجيته الضدية. وقد سعى باختين إلى إبراز السمات الجوهرية لأشكال الشعائر والطقوس والاستعراضات والعروض الفرجوية الهزلية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، وكل هذه الظواهر المهمة لا يستقيم فهمها فهما صحيحاً خارج أعمال فرانسوا رابليه باعتبارها أرضية هذه الثقافة الهزلية الشعبية بتجلياتها الأشد عمقاً وقوة وأصالة، وذلك من خلال وضع مشكل الغروتيسك وماهيته الجمالية على نحو سليم. بدراسة مصادره وتمظهراته المتنوعة.

تجدر الإشارة إلى أن أعمال فرانسوا رابليه التي اعتمدها باختين هي على التوالي: غارغانتويا، بانتاغرويل، الكتاب الثالث، الكتاب الرابع والكتاب الخامس (وإن لم يتفق النقاد حول نسبة الأخير إلى رابليه)، مثلما جاءت في الأعمال الكاملة، لابلياد، كما يمكن الاستعانة بطبعة كتاب الجيب الفرنسية

وقد توخينا في ترجمة هذا الكتاب إلى العربية ما وسعنا من الدقة، وأرفقنا بعض المصطلحات بأصلها الفرنسي تيسيراً للفهم وتفادياً لكل لبس، وهذه مثلاً حال مصطلح mystère (s)، بصيغة المفرد أو الجمع، الذي حرصنا على ترجمته إلى العربية بلفظ عمل، أعمال، وهو



مصطلح تتم ترجمته خطأ بكلمة سر، أسرار، والحال أنه مشتق في الأصل اللاتيني من ministerium وليس من mysterium، وكلما ورد هذا المصطلح بمفهومه ذاك كتبناه بالفرنسية تمييزاً له عن شبيهه عمل، أعمال (s) œuvre.

شكير نصرالدين
١٠ دجنبر ٢٠١٣



الأحلام، نرى تحت كل ورقة ثماراً سوف يقطفها المستقبل. كل هذا الكتاب هو الغصن الذهبي[1] بعينه».

من البديهي أن جميع الأحكام والتقديرات من هذا النوع هي أحكام نسبية. لن نقترح الجزم في وضع رابليه إلى جانب شكسبير، أو أعلى أو أدنى من سرفانتس.، إلخ. لكن لا يمكن التشكيك في حقيقة المكانة التاريخية التي يحتلها ضمن مبدعي الأدب الأوربي الجديد، أي ضمن دانته، بوكاشيو، شكسبير وسرفانتس. لم يوجِّه رابليه بشكل كبير مصير الأدب واللغة الأدبية الفرنسيين فحسب بل وجَّه أيضاً الأدب العالمي (وربما بالدرجة نفسها كما عند سرفانتس). ومن المؤكد إطلاقاً أنه الأكثر ديمقراطية بين رواد الآداب الجديدة.

لكن من وجهة نظرنا، تتجلى قيمته الرئيسية في كونه أشد وأعمق ارتباطاً من الآخرين بالمصادر الشعبية، وهي مصادر نوعية (تلك التي يقدمها ميشليه هي بالتأكيد دقيقة بما يكفي، لكنها رغم ذلك ليست جامعة)؛ لقد حَدَدت هذه المصادر منظومة صوره برمتها وكذلك تصوره الفني.

وللدقة أكثر فإن هذا الطابع الشعبي الخاص، ونستطيع القول، الجذري لصور رابليه كلها، هو ما يفسر أن مستقبلها تميز بكل ذلك الثراء الاستثنائي، مثلما أكد على ذلك ميشليه بحق. إن هذا الطابع الشعبي هو ما يفسر أيضاً «المظهر غير الأدبي» لرابليه، أقصد بالقول عدم تقيد هذه الصور بقوانين وقواعد الفن الأدبي السائرة منذ نهاية القرن السادس عشر حتى أيامنا هذه، كيفما كانت التنويعات التي خضع لها محتواها. لقد أدار لها رابليه ظهره أكثر بكثير مما فعله شكسبير أو سرفانتس اللذان كانا يكتفيان بالابتعاد عن القوانين الكلاسيكية المتفسخة

(١) ميشليه: تاريخ فرنسا. دار النشر فلاماريون، الجزء ٩، ص٤٦٦. الغصن الذهبي التبشيري الذي عهدت به سبيلاً إلى إينيه.



نسبياً إبان عصرهما. إن صور رابليه موسومة بنوع من «الطابع غير الرسمي» الذي لا يمكن قهره، والجازم بحيث أنه ما من وثوقية أو سلطة أو جدية أحادية الجانب تستطيع التناغم مع الصور الرابليهية، المعادية بشدة لكل اكتمال نهائي، لكل ثبات، لكل جدية محدودة، لكل حد أو قرار جازمين في مجال الفكر وتصور العالم.

وذلك ما يفسر عزلة رابليه في القرون الموالية: من الصعب الوصول إليه عبر سَلك أي من السبل التي سار عليها الإبداع الفني والفكر الإيديولوجي لأوربا البورجوازية على امتداد القرون الأربعة التي تفصلنا عنه. وإذا كنا نلتقي في هذا الفاصل عدداً من المعجبين المتحمسين لرابليه، فنحن لا نجد في أي مكان فَهْما شاملاً لأعماله، ومعبراً عنه بوضوح.

إن الرومانسيين الذين نفضوا الغبار عن رابليه، مثلما فعلوا ذلك بالنسبة لشكسبير وسرفانتس، لم ينجحوا في العثور على مفتاحه ولم يذهبوا أبعد من الدهشة المنبهرة. كثيرون هم من صدَّهم رابليه وما يزال. إن الأغلبية الساحقة منهم لا تفهمه. وإلى يومنا هذا، في الحقيقة، تظل صور رابليه ملغزة إلى أبعد حد.

الوسيلة الوحيدة لفك رموز هذه الألغاز، هي القيام بدراسة معمقة لمصادره الشعبية. وإذا بدا رابليه وكأنه وحيد لا يشبه أحداً من بين أكبر أسماء الأدب في القرون الأربعة الأخيرة، فبالعكس، على خلفية الكنز الشعبي المستكشف على نحو صحيح، فإن هذه القرون الأربعة من التطور الأدبي هي ما قد يبدو لنا بالأحرى على أنه نوعي، وبأن لا تشابه لها مع أي شيء كان، أما صور رابليه لسوف تبدو لنا تماماً في مكانها داخل التطور الألَفي الذي أنجزته الثقافة الشعبية.

إذا كان رابليه الأصعب من بين الكتاب الكلاسيكيين، فلأنه يتطلب، بغية فهمه، الصياغة الجذرية المجددة لكل التصورات الفنية والإيديولوجية، والقدرة على التخلص من العديد من متطلبات الذوق



الأدبي المترسخة بعمق، ومراجعة مجموعة من المقولات، وبالخصوص التوغل عميقاً في مناحي الأعمال الهزلية الشعبية والتي قليلاً ما تم استكشافها، وإن تم ذلك، فبشكل سطحي.

نعم، إن رابليه صعب. بالمقابل، فإن أعماله، إن تم فك رموزها على النحو الصحيح، فإنها سوف تسمح بتسليط الضوء على الثقافة الهزلية الشعبية، الضاربة في القدم بآلاف السنين، والتي كان أبرز متكلم باسمها في الأدب. وهكذا يجب أن تكون رواية رابليه مفتاحاً لأبهى معابد الأعمال الهزلية الشعبية التي قَلَّ ما استكشفت والتي ظلت غير مفهومة تقريباً. وقبل الاقتراب منها، من الضروري امتلاك هذا المفتاح.

يعتزم هذا المدخل وضع مشكل الثقافة الهزلية الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، والإحاطة بأبعادها والتعريف مسبقاً بسماتها الأصلية.

ومثلما لاحظنا ذلك للتو، فإن الضحك الشعبي وأشكاله يمثلان الناحية التي قليلاً ما تمت دراستها في الثقافة الشعبية. إن التصور الضيق للطابع الشعبي وللفلكلور الذي ظهر في الفترة ما قبل الرومانسية والذي اكتمل أساساً بـ هردر **Herder** وبالرومانسيين، كان يقصي بشكل شبه كلي الثقافة النوعية للساحة العامة وكذا الضحك الشعبي بكل ثراء تجلياتهما. وحتى منذ زمن قريب، لم يعتبر المختصون في الفلكلور وفي التاريخ الأدبي أن الشعب الذي يضحك في الساحة العامة هو موضوع يستحق الدراسة ولو بقدر قليل من الاهتمام والعمق على المستوى الثقافي، التاريخي، الفلكلوري أو الأدبي. وفي العديد من الدراسات العلمية المكرسة للشعائر والأساطير، وللأثر الشعبي الغنائي والملحمي لا يشغل الضحك قط إلا مكاناً متواضعاً جداً. لكن علاوة على ذلك، الأمر المحزن يكمن في أنه، حتى في هذه الظروف، تكون الطبيعة الخصوصية للضحك مشوهة حيث تطبق عليه أفكار ومقولات غريبة عنه على الإطلاق مادامت قد تشكلت في عهد الثقافة



والجمالية البرجوازية للأزمنة الحديثة.، وهذا ما يسمح لنا بالقول، دون مبالغة، إن الأصالة العميقة للثقافة الهزلية الشعبية القديمة لم يتم الكشف عنها بعد.

ورغم ذلك كان لها أثر وأهمية كبيرة في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة. إن العالم اللانهائي لأشكال الضحك وتجلياته يتعارض مع الثقافة الرسمية ومع النبرة الجدية، الدينية والإقطاعية، هذه الأشكال والتجليات بكل تعددها: أفراح الكرنفال العامة، شعائر وطقوس هزلية خاصة، مهرجون ومغفلون، عمالقة وأقزام ومسوخ، ممازحون من مشارب ومراتب مختلفة، أدب محاكاتي ساخر (بارودي) رحب ومتنوع، إلخ، لكل هذه الأشكال وحدة أسلوب، وتمثل جوانب من الثقافة الهزلية الشعبية، ونخص بالذكر ثقافة الكرنفال الواحدة، التي لا تقبل القسمة.

ويمكن تصنيف تعبيرات هذه الثقافة وتجلياتها المتعددة فى ثلاثة أصناف كبرى:

١. أشكال الشعائر والعروض الفرجوية (مباهج الكرنفال، مسرحيات هزلية متنوعة مقدمة في الساحات العامة، إلخ،)

٢. أعمال هزلية، لفظية (من بينها المحاكاة الساخرة «الباروديات» من أنواع مختلفة، شفوية ومكتوبة باللاتينية أو اللغة العامية).

٣. أشكال وأجناس مختلفة من القاموس المألوف والبذيء (إهانات، شتائم، نقائض شعبية).

إن هذه الأصناف التي تعبر في تنافرها عن نفس المظهر الهزلي للعالم، مترابطة فيما بينها بشدة وتمتزج مع بعضها بطرق مختلفة. وسوف نحدد في البداية كل شكل على حدة.

إن أفراح الكرنفال والأفعال والشعائر المرتبطة به تحتل مكانة كبيرة داخل حياة الإنسان في العصر الوسيط، إذ إضافة إلى الكرنفالات



بمعناها المعروف والتي تصاحبها أفعال ومواكب معقدة جداً، والتي كانت تحتل الساحات والأزقة أياما كاملة، كان يتم كذلك الاحتفال بـ «أعياد الحمقى» festa stultorum و«عيد الحمار»، كما وُجِدَ ضحك عيد الفصح risus paschalis المتميز، المتحرر، الذي تكرسه التقاليد الموروثة. علاوة على ذلك، تكاد كل الأعياد الدينية تمتلك مظهرها الهزلي الشعبي والعام، المكرس أيضاً من طرف التقاليد الموروثة. وهذه على سبيل المثال لا الحصر حال «أعياد المعبد» التي كانت عادة ما تصاحبها معارض بمواكبها الغنية بالاحتفالات العامة (حيث يتم استعراض العمالقة والأقزام والمسوخ والحيوانات المدربة). لقد كان جو الكرنفال هو الذي يغلب على تمثيل الأعمال Mystères والهزليات الساخرة، والأمر كذلك بالنسبة للأعياد الفلاحية مثل موسم قطاف العنب والذي كان يقام أيضاً بالمدن. وكان الضحك يصاحب أيضاً المراسيم والشعائر المدنية للحياة العادية: وهكذا لم يكن المهرجون والحمقى المغفلون يفوتون الفرصة للمساهمة فيها وكانوا يتهكمون من كل فعل من أفعال المراسيم الجدية (إعلان أسماء الفائزين في المسابقات الدورية، مراسيم توزيع حق الاقتطاع، وحفل تكريس الفرسان، إلخ،). ولم تخل وليمة من تدخل عناصر التنظيم الهزلي، مثلاً انتخاب ملكات وملوك «من أجل الضحك» للمدة التي تستغرقها الوليمة.

كل أشكال الشعائر والعروض الفرجوية المنظمة على الصيغة الهزلية والمكرسة من قبل التقاليد الموروثة كانت تنتشر في كل بلدان أوربا، لكنها كانت تتميز بثراء وتعقيد خاصين في البلاد الرومية، ونخص بالذكر فرنسا. وأثناء تحليلنا لمنظومة الصور عند رابليه، سوف نقوم بفحص كامل ومفصل لهذه الأشكال.

كل أشكال الشعائر والعروض الفرجوية المنظمة على الصيغة الهزلية كانت تتسم باختلاف واضح بقوة، اختلاف مبدئي إذا جاز القول، عن



أشكال الشعائر والمراسيم الرسمية الجدية للكنيسة أو للدولة الإقطاعية، لقد كانت تقدم مظهراً مختلفاً كلياً للعالم وللإنسان وللعلاقات الإنسانية، إنه مظهر غير رسمي عن قصد، خارج عن الكنيسة وعن الدولة؛ وقد بدا كما لو أنها أنشأت إلى جانب العالم الرسمي عالما ثانياً وحياة ثانية فيهما يختلط كل أفراد العصر الوسيط ببعضهم، بقدر يقل أو يكثر، وفيهما يتعايشون لمواقيت محدودة. وقد خلق هذا الأمر نوعاً من ثنائية العالم، ونقول إنه إذا تجاهلنا هذه الثنائية فإننا لن نفهم الوعي الثقافي السائد في العصر الوسيط، ولا حضارة عصر النهضة. إن جهل وتبخيس الضحك الشعبي في العصر الوسيط يشوهان صورة التطور التاريخي بأكمله الذي شهدته الثقافة الأوربية في القرون الموالية.

في مرحلة الحضارة البدائية سبق أن وجد المظهر الثنائي لإدراك العالم والحياة الإنسانية، إذ نجد في فلكلور الشعوب البدائية موازاة مع الطقوس الجدية (من حيث تنظيمها ونبرتها) طقوس هزلية كانت تجدف وتسخر من الآلهة («الضحك الشعائري»)؛ وموازاة مع الأساطير الجدية كانت هناك أساطير هزلية وقدحية؛ وموازاة مع الأبطال، كان هناك نظرائهم الساخرون. ومنذ زمن قصير فحسب أخذ المختصون يهتمون بالشعائر والأساطير الهزلية[1].

لكن في الفترات البدائية، في نظام اجتماعي لم يكن يعرف بعدُ لا الطبقات ولا الدولة، فإن المظاهر الجدية والهزلية للآلهة وللعالم وللإنسان كانت تقدم، حسب الظاهر، على أنها «رسمية» بدورها، إذا جاز القول. وتستمر هذه السمة أحياناً بالنسبة لبعض شعائر الفترة اللاحقة. وهكذا، مثلاً، في روما القديمة، خلال مرحلة نظام الدولة، في احتفال النصر كان يتم الاحتفاء بالمنتصر والسخرية منه بدرجة تكاد

---

(١) يرجى النظر إلى التحليلات المفيدة للنظراء الهزليين والتأملات التي تستتبعها في كتاب أ. ميلتنسكي: أصل الملحمة البطولية، ١٩٦٣. بالروسية.



تكون متساوية؛ وكذلك الشأن أثناء الجنازات حيث يتم البكاء (الاحتفال) بالميت والتهكم منه. لكن في الوقت الذي تشَكَّل فيه نظام الطبقات والدولة، صار من المستحيل إعطاء حقوق متساوية للمظهرين، إذ أن كل الأشكال الهزلية ـ بعضها عرف ذلك مبكراً والبعض الآخر بعد وقت متأخر اتخذت مظهراً غير رسمي، وتغير معناها، وأصبحت، أكثر تعقيداً وعمقاً كي تتحول في الأخير إلى أشكال رئيسية للتعبير عن الإحساس الشعبي بالعالم، وبالثقافة الشعبية. وهذه حالة المباهج من النوع الكرنفالي في العالم القديم، وخاصة في أعياد (Saturne ساتورن) زحل الرومانية، وكذلك بالنسبة لكرنفالات العصر الوسيط التي هي بعيدة كل البعد عن الضحك الشعائري الذي كانت تعرفه المجتمعات البدائية.

ما هي السمات المميزة لأشكال الشعائر والعروض الهزلية في العصر الوسيط، وقبل كل شيء، ما هي طبيعتها، أي ما هي صيغة وجودها؟

إنها ليست بالطبع شعائر دينية، على شاكلة الطقوسية (الليتورجية) المسيحية مثلاً والتي تربطها بها وشائج أجناسية بعيدة. إن المبدأ الهزلي الذي يحكم شعائر الكرنفال يحررها كلياً من أي وثوقية (دوغمائية) دينية أو كنسية، من أي زهدية أو ورع، إنها بالإضافة إلى ذلك خالية تماماً من الطابع السحري أو الابتهالي (إنها لا تستلزم ولا تطلب شيئاً). بل والأكثر من ذلك، تمثل بعض الأشكال الكرنفالية محاكاة ساخرة (باروديا) لطقوس العبادة الدينية. كل هذه الأشكال تعد بحزم خارجة عن الكنيسة وعن الدين. إنها تنتمي إلى حيز الحياة العادية المنفصل تماماً.

ومن خلال طابعها الملموس، المحسوس، وبفضل قوة عنصر اللعب، فهي تشبه بالأحرى الأشكال الفنية والتصويرية، أي أشكال العرض المسرحي. صحيح أن أشكال العرض المسرحي في العصر الوسيط كانت تقترب، أساساً، من الكرنفالات الشعبية وتشكل جزءا



منها إلى حد ما. إلا أن نواة هذه الثقافة، أي الكرنفال، ليست بتاتاً الشكل الفني الخالص للعرض المسرحي، وبصفة عامة، لا تدخل في نطاق الفن. إنها تقع عند تَخْمَيْ الفن والحياة. وفي الحقيقة، إنها الحياة بذاتها مقدمة بسمات اللعب المميزة.

وبالفعل، فإن الكرنفال لا يعرف الفصل بين الممثلين والمتفرجين، كما لا يعرف مقدم الخشبة la rampe، ولو في شكله الجنيني. لأن مقدم الخشبة كان سيدمر الكرنفال (وبالعكس، تدمير مقدم الخشبة كان سيدمر العرض المسرحي). إن المتفرجين لا يشاهدون الكرنفال، بل يعيشونه جميعهم، إذ من حيث فكرته ذاتها، فهو معمول من أجل عموم الشعب. وطوال مدة الكرنفال لا أحد يعيش حياة مغايرة لحياة الكرنفال. يستحيل الإفلات منها. ليس للكرنفال أي تخم فضائي. وعلى امتداد الاحتفال، لا يمكن العيش إلا وفق قوانينه، أي حسب قوانين الحرية. إن الكرنفال يتخذ طابعاً شمولياً، إنه حالة خاصة للعالم بأسره: انبعاث وتجديد له، فيهما يشارك كل الأفراد. هذا هو الكرنفال من حيث فكرته، بل في ماهيته، وجميع من يشارك في احتفالاته يحسونه بحيوية شديدة.

لقد تم إدراك فكرة الكرنفال وتجلت بطريقة بالغة الدقة في أعياد الإله زحل Saturne الفلاحية الرومانية التي نظر إليها باعتبارها عودة فعلية وكاملة (وإن كانت مؤقتة) لعصر ذهبي. وقد ظلت تقاليد أعياد زحل حية في كرنفال العصر الوسيط الذي جسد فكرة التجديد الكوني لأنه مكتمل وصافي أكثر من سائر مباهج هذه الحقبة. أما باقي المباهج ـ الاحتفالات من النوع الكرنفالي فقد كانت محدودة وتجسد فكرة الكرنفال في شكل يقل اكتمالاً وصفاء؛ ومع ذلك فإن هذه الفكرة وجدت وتم النظر إليها بصفتها هروب مؤقت خارج أسلوب العيش العادي (أي الرسمي).

إذن، في هذا الصدد لم يكن الكرنفال شكلاً فنياً للفرجة المسرحية بل كان على الأصح شكلاً ملموساً (وإن مؤقتاً) للحياة نفسها التي لم



يكن يتم لَعِبُها ببساطة فوق الخشبة وإنما كانت معيشة نوعا ما (طوال مدة الكرنفال). وقد يتم التعبير عن ذلك كما يلي: أثناء الكرنفال، الحياة بعينها هي التي تلعب وتؤول إذن، بدون خشبة ولا مقدمها، بدون ممثلين ولا متفرجين ـ أي دون التوابع الخاصة بكل فرجة مسرحية ـ شكلاً حراً آخراً لإنجازها، أي لانبعاثها وتجديدها وفق مبادئ أفضل. هنا، يعد الشكل الفعلي للحياة في الآن نفسه شكلها المثالي المنبعث.

يمثل المهرجون والحمقى الشخصيات المميزة للثقافة الشعبية في العصر الوسيط. وكانت تعد ناقلة دائمة ومكرسة لمبدأ الكرنفال في الحياة العادية (أي تلك التي تستمر خارج الكرنفال)، إن المهرجين والحمقى، مثلهم مثل «تريبولي» Triboulet الملتصق بشخصية فرانسوا الأول (والذي يظهر كذلك في رواية رابليه) لم يكونوا قطعا ممثلين يلعبون دورهم فوق الخشبة (شأن الهزليين الذين كان عليهم لاحقاً تقديم دور آرلوكان Arlequin، وهانز وورست Hans Wurst، إلخ). في جميع ظروف الحياة كانوا يظلون مهرجين وحمقى، وبصفتهم تلك كانوا يجسدون شكلاً خاصاً للحياة، فعلية ومثالية في الآن معاً. لقد كانوا يقعون عند تخم الحياة والفن، (في حيز وسط نوعاً ما): فإلى جانب كونهم شخصيات خارجة عن المألوف وساذجة، فهم أيضاً ممثلون هزليون.

وباختصار، أثناء الكرنفال، فالحياة بعينها هي ما يلهو، ولوقت معين، يتحول اللهو إلى حياة بعينها. هذه هي طبيعة الكرنفال الخصوصية، إنه صيغة خالصة للوجود.

الكرنفال هو حياة الشعب الثانية التي تتأسس على مبدأ الضحك.. إنها حياة الشعب الاحتفالية. والاحتفال هو السمة الأساسية لكل أشكال الشعائر والعروض الفرجوية الهزلية في العصر الوسيط.

كل هذه الأشكال كانت لها صلة خارجية بالاحتفالات الدينية، وحتى الكرنفال الذي لم يكن يصادف أي حدث من أحداث التاريخ المقدس،



أو أي ذكرى لقديس ما، كان يتم خلال الأيام الأخيرة التي تسبق الصوم الأكبر (ومن هنا جاءت التسمية الفرنسية **ثلاثاء المرفع Mardi gras** وفي البلاد الجرمانية تسمية Fastnacht). إن الصلة التكوينية التي تجمع هذه الأشكال بالاحتفالات الوثنية الفلاحية في العصر القديم، والتي تضم العنصر الهزلي في شعائريتها، هي صلة أساسية جداً.

إن الاحتفاليات (كيفما كانت) هي شكل أولي، بارز للحضارة الإنسانية. لا يجب اعتبارها ولا تفسيرها كما لو أنها نتاج لظروف وأهداف عملية للشغل الجماعي أو، وهذا تأويل شائع جداً، للحاجة البيولوجية (أو الفيزيولوجية) إلى الراحة الموسمية، لقد كان للاحتفاليات دوماً محتوى جوهري، ومعنى عميق، وقد عبرت دوماً عن تصور للعالم، لم يسبق أبداً لأشغال تهيئة وتحسين سيرورة العمل الجماعي ولأي تظاهر بـ «لعبة العمل» ولأي راحة أو عطلة عن العمل أن صارت احتفالات في ذاتها. ولكي تصير كذلك، ينبغي لعنصر وافد من حيز آخر للحياة العادية، حيز الروح والأفكار، أن يلتحق بها. إن على تزكيتها أن تنبع لا من عالم الوسائل والظروف الضرورية، بل من عالم أهداف الوجود الإنساني السامية، أي من عالم المثل. وبدون ذلك لا يمكن لأي مناخ احتفالي أن يوجد.

لقد كان دوماً للاحتفالات علاقة بارزة بالزمن. ونجد باستمرار أنها تتأسس على تصور محدد وملموس للزمن الطبيعي (الكوني)، البيولوجي والتاريخي. علاوة على ذلك، فقد ارتبطت الاحتفالات، في كل مراحلها التاريخية، بفترات تسودها الأزمات والتقلبات في حياة الطبيعة. الموت والانبعاث، التعاقب والتجدد هي ما شَكَّلَ دوماً المظاهر البارزة للاحتفال. وبالتحديد هذه اللحظات ـ في الأشكال الملموسة لمختلف الاحتفالات ـ هي ما خلق مناخ الاحتفال النوعي.

إبان النظام الإقطاعي الموجود في العصر الوسيط، لم يكن بالمستطاع الوصول بطابع الاحتفال هذا، أي علاقة الاحتفال بأهداف



الوجود الإنساني السامية، الانبعاث والتجدد، في كل امتلاءه وصفاءه دون تشوهات سوى في الكرنفال وفي المظهر الشعبي والجماهيري للاحتفالات الأخرى. وصار الاحتفال في هذه الحالة الشكل الذي تتخذه حياة الشعب الثانية، والذي يلج مؤقتاً المملكة الطوباوية للكونية والحرية والمساواة والرفاهية.

وبالعكس، فإن احتفالات العصر الوسيط الرسمية ـ سواء منها المتعلقة بالكنيسة أو تلك المتصلة بالدولة الإقطاعية ـ لم تكن تخلص الشعب من النظام الموجود، لم تكن تخلق تلك الحياة الثانية. وخلافاً لذلك، كان يتلخص عملها في تكريس وتزكية النظام القائم، وتقويته. وأضحت الصلة بالزمن شكلية صرف، أما التعاقبات والأزمات فيتم كبحها في الماضي. عملياً، كان الاحتفال الرسمي يكتفي بالنظر إلى الخلف، فقط، ولا يرى سوى الماضي الذي كان يستخدمه لتكريس الوضع الاجتماعي الراهن، أحياناً كان الاحتفال الرسمي، وضداً على مقصده، يبارك استقرار وثبات وديمومة القواعد المنظمة للعالم: من تراتبية وقيم ومعايير وطابوهات دينية وسياسية وأخلاقية متداولة. كان الاحتفال يعد انتصاراً للحقيقة الجاهزة، الظافرة، المهيمنة، التي كانت تتخذ مظاهر حقيقة أبدية، ثابتة، جازمة، ولذلك السبب كانت لهجة الاحتفال الرسمي هي لهجة الجِد الذي لا تشوبه شائبة، وللسبب نفسه كان المبدأ الهزلي غريباً عنه. وهكذا فإن الاحتفال الرسمي كان يُظْهِرُ الطبيعة الحقة للاحتفال الإنساني، ويشوهها. وبما أن طابعه الأصيل كان غير قابل للتدمير، فقد كان يتوجب التسامح معه، بل وشرعنته جزئيا، في الأشكال الخارجية والرسمية للاحتفال، والتنازل له عن الساحة العامة.

بخلاف الاحتفال الرسمي، كان الكرنفال يُعَدُّ انتصاراً لنوع من التحرر المؤقت من الحقيقة السائدة والنظام القائم، والإلغاء المؤقت لكل العلاقات التراتبية، والامتيازات والقواعد، والطابوهات، لقد كان



احتفالاً أصيلاً بالزمن، بالصيرورة، بالتعاقبات، بالتجديدات، إذ كان يتعارض مع كل تأبيد، وكل إكمال ونهاية. لقد كان يسرح بنظراته نحو مستقبل غير مكتمل.

وكان لإلغاء كل العلاقات التراتبية دلالة خاصة. وبالفعل ففي الاحتفالات الرسمية كان يتم التأكيد على الفوارق التراتبية عن قصد: كل شخصية كان عليها التحرك مصحوبة بكل شارات منزلتها، ودرجاتها وبيان خدماتها، وكانت تتخذ المكان المناسب لمنزلتها. لقد كان الهدف من هذا الاحتفال تكريس اللامساواة، بخلاف الكرنفال الذي كان فيه الجميع سواسية، وفيه كان يسود شكل خالص من الاحتكاك المتحرر، المألوف بين الأفراد الذين تفرقهم في الحياة العادية حواجز لا يمكن تجاوزها والمتمثلة في ظروف عيشهم وثرواتهم ووظائفهم وأعمارهم وأوضاعهم الأسرية.

ومقابل تراتبية النظام الإقطاعي الاستثنائية والتجزيء الأقصى إلى هيئات وتجمعات حِرَفية في الحياة العادية، فإن هذا الاتصال المتحرر والمألوف كان ملموساً جداً ويمثل جانباً أساسياً في تصور العالم الكرنفالي. لقد بدا الفرد متمتعا بحياة ثانية تسمح له بنسج علاقات جديدة وإنسانية بالتحديد مع بني جلدته. لقد كان الاستلاب يختفي مؤقتا. كان الإنسان يرجع إلى نفسه، ويشعر بأنه كائن إنساني بين بني البشر. إن المسحة الإنسانية الأصيلة التي وسمت العلاقات لم تكن أبداً ثمرة للخيال أو للفكر المجرد، بل كانت متحققة فعلاً ويتم لمسها في ذلك الاحتكاك الحي، المادي والمحسوس. إن المثال الطوباوي والواقع كانا ينصهران مؤقتاً في الإدراك الكرنفالي للعالم، الفريد من نوعه.

ونتيجة لذلك، فإن هذا الإلغاء المؤقت، المثالي والفعلي في الآن نفسه، للعلاقات التراتبية بين الأفراد كان يخلق في الساحات العامة نوعاً خاصاً من التواصل لا يمكن تصوره في الزمن العادي، إذ نشهد صياغة خاصة لمعجم وحركة الساحة العامة، صريحة وبلا قيود، تلغي كل



مسافة بين الأفراد أثناء تواصلهم، المتحررين من قواعد اللياقة والآداب المعمول بها، وهذا ما وَلَّد أسلوب لغة الساحة العامة الكرنفالية والتي نجد لها أمثلة كثيرة عند رابليه.

وخلال قرون من التطور، كان لكرنفال العصر الوسيط الذي هيأته الشعائر الهزلية السالفة، التي عمرت لآلاف السنين (وضمنها أعياد زحل الرومانية)، أن أخرج إلى الوجود لغة خاصة به يتجلى دورها في التعبير عن أشكال ورموز الكرنفال، غنية وقادرة على إظهار التصور الكرنفالي لعالم الشعب، فريد لكنه مركب. إن هذا التصور الذي يعادي كل ما هو جاهز، ومكتمل، وكل نُشْدَان للثبات والأبدية، كان يتطلب للتعبير عن نفسه أشكال تعبير دينامية متقلبة، (متلونة) مراوغة ومتحركة. ولهذا فإن جميع أشكال ورموز اللغة الكرنفالية متشبعة بغنائية التعاقب والتجديد، وبالوعي بالنسبية المرِحة للحقائق والسلطات الحاكمة. إنها موسومة، على الأخص، بالمنطق الأصلي للأشياء «بالمقلوب»، «بالعكس»، بالتبادلات المستمرة بين الأعلى والأسفل («العَجَلَة»)، بين الوجه والقفا، بالأشكال المتعددة للباروديا، والتحريف، والإسفالات rabaissements والانتهاك، والتتويج، والإسقاط المضحك. إن الحياة الثانية، العالم الثاني للثقافة الشعبية ينبني إلى حد ما باعتباره باروديا للحياة العادية، بصفته «عالم بالمقلوب». والمهم، رغم ذلك، التأكيد على أن الباروديا الكرنفالية بعيدة كل البعد عن الباروديا الحديثة السلبية والشكلية المحض؛ وبالفعل، أثناء نفيها، فإن الحياة الأولى تبعث وتجدد في الآن معاً. إن النفي المحض هو بصفة عامة غريب كلياً عن الثقافة الشعبية.

في هذا المدخل، لامسنا بعجالة لغة الأشكال والرموز الكرنفالية التي تتمتع بثراء وأصالة عجيبة. إن الهدف الرئيسي لمجمل دراستنا هو فهم هذه اللغة التي كادت تطويها يد النسيان، والتي تبدو لنا بعض معانيها الدقيقة غامضة سلفاً. لأن هذه اللغة هي التي استخدمها رابليه.



وإذا لم نتعرف عليها جيداً لن نستطيع فهم منظومة الصور الرابليهية فهما حقيقيا. ولنتذكر أن هذه اللغة الكرنفالية قد استخدمت بطريقة وعلى درجات متنوعة من طرف إراسموس Erasme، شيكسبير، سرفانتس، لوبي دو فيغا Lope de Vega، تيرسو دو مولينا Tirso de Molina، گيفارا Guevara، كيفيدو Quevedo؛ وكذلك من طرف «أدب الحمقى الألمان» («Narrenliteratur»)، هانس ساك Hans Sachs، فيشارت Fischart، غريملسهوسن Grimmelshausen، وآخرين. ودون معرفة هذه اللغة، لا يمكن أن نفهم بعمق وفي كل مظاهره أدب عصر النهضة وأدب الباروك Baroque، بالإضافة إلى الآداب الخالصة كانت طوباويات (يوتوبيات) عصر النهضة، بل حتى تصوره للعالم متشبعة جميعها بإدراك العالم الكرنفالي وكانت تتخذ في الغالب أشكاله ورموزه.

بداية لنقل بضع كلمات عن طبيعة الضحك الكرنفالي المعقدة. إنه قبل كل شيء ضحك احتفالي. إنه إذن ليس رد فعل فردي إزاء هذا الحدث «الطريف» المعزول أو ذاك. إن الضحك الكرنفالي هو، أولاً، ملك لمجموع الشعب (لقد سبق وقلنا إن هذا الطابع الشعبي ملازم لطبيعة الكرنفال نفسها)، الجميع يضحك، إنه الضحك«العام»؛ ثانيا، إنه شمولي، إنه يمس كل شيء وكل الناس (ومن ضمنهم من يشاركون في الكرنفال)، ويبدو العالم بأسره هزلياً، إذ يتم إدراكه والتعرف عليه عبر مظهره المضحك، وفي نسبيته المرِحة، الطافحة بالسعادة، لكن وفي الآن نفسه فهو متهكم وساخر، إنه ينفي ويؤكد في الآن نفسه، يدفن ويبعث معاً.

ولنسجل سمة مهمة لضحك الاحتفال الشعبي: إنه يَنْصَبُّ على الضاحكين أنفسهم. إن الشعب لا يقصي نفسه من عالم بأسره في طور التغيير. إنه غير مكتمل بدوره؛ وهو أيضاً يحيا بموته ويتجدد. وهذه إحدى الاختلافات الجوهرية التي تميز ضحك الاحتفال الشعبي عن الضحك الهجائي المحض في العصر الحديث. إن المؤلف الهَجَّاء الذي



لا يجيد سوى الضحك السلبي يتخذ موقعه خارج موضوع تهكمه، إنه يتعارض مع هذا الأخير، وينتج عن ذلك تدمير كل المظهر الهزلي للعالم.، حينذاك يصير المُضْحِكُ (السلبي) ظاهرة خاصة. بينما الضحك الشعبي المزدوج الأضداد يعبر عن رأي العالم بأسره في طور التغيير والذي يوجد ضمنه الضاحك.

نود التأكيد بالخصوص على الطابع الطوباوي، وعلى قيمة تصور عالم هذا الضحك الاحتفالي، الموجَه ضد كل تفوق. ويضم بكل حيويته ذلك الاستخفاف الشعائري من الألوهية ـ مع تبديل جوهري للمعنى ـ كما كانت موجودة في أقدم الشعائر الهزلية. لكن كل العناصر الثقافية المحدودة اختفت ولم تبق سوى السمات الإنسانية، الشمولية والطوباوية.

لقد كان رابليه أكبر متحدث باسم الضحك الكرنفالي الشعبي وذروة قمته في الأدب العالمي. إن أعماله تتيح لنا اقتحام طبيعة هذا الضحك المعقدة والعميقة.

ومن المهم للغاية أن نضع على نحو صحيح مشكل الضحك الشعبي. إن الدراسات المخصصة له ما تزال تخضعه لتحديث فظ من خلال تأويله بالمتعارف عليه في الأدب الهزلي الحديث، إما باعتباره ضحك هجائي سلبي (ونتيجة لذلك يكرس رابليه كمؤلف هجائي (ساخر) حصرياً)، أو باعتباره ضحك مَرِح، مسلي محض، خفيف، فاقد لكل عمق وقوة. وعادة ما لا يتم الشعور بازدواجيته.

ولننتقل الآن إلى الشكل الثاني من الثقافة الهزلية الشعبية: الأعمال اللفظية (باللغة اللاتينية أوالعامية).

بالطبع، لا يتعلق الأمر أبداً بالفلكلور (ولو أن جزء من هذه الأعمال باللغات العامية قد تُشَبّه به). لقد كان هذا الأدب مشبعا بالتصور الكرنفالي للعالم، ويستعمل على نطاق واسع لغة الأشكال والصور الكرنفالية، وينمو في ظل الجرأة التي يشرعنها الكرنفال، وفي أغلب



الحالات، كان يرتبط أساساً بمسرات ومباهج هذا النوع الكرنفالي إن لم تكن تشكل فيه جانبه الأدبي مباشرة[1]. في هذا الأدب كان الضحك ضحكاً احتفالياً مزدوجاً، والذي كان بدوره أدب احتفال، مُسَلِّي في العصر الوسيط.

لقد ذكرنا سابقاً أن الاحتفالات من النوع الكرنفالي كانت تحتل نطاقاً واسعاً في حياة الجماعات البشرية للعصر الوسيط، ولو من منظور الزمن: في المدن الكبرى، كانت تستغرق في مجموعها ثلاثة أشهر من مجموع السنة. إن تأثير التصور الكرنفالي للعالم في رؤية وتفكير الأفراد كان جذرياً: لقد كان يرغمهم على التنكر نوعاً ما لوضعهم الرسمي (راهب، عالم دين، أو عالم) وعلى إدراك العالم في مظهره الهزلي والكرنفالي. إن السكولائيين والرهبان وكذلك كبار الإكليروس وعلماء اللاهوت كانوا يستمتعون بملاهي مُبْهِجة يستريحون أثناءها من صرامتهم الورعة، شأن «ألعاب الرهبان» (Joca monacorum)، وهو عنوان لأحد الأعمال التي لقيت استحساناً كبيراً في العصر الوسيط. لقد كانوا يكتبون في خلواتهم مؤلفات علمية بارودية إلى حد ما وأخرى هزلية باللغة اللاتينية.

لقد نما الأدب الهزلي الوسيط طوال ما يزيد عن ألف سنة، إذا اعتبرنا أن بداياته تعود للعصر القديم المسيحي، وخلال هذه الفترة الطويلة، عرف هذا الأدب تغييرات جوهرية مهمة (وإن كانت ملموسة بحدة أقل في الأدب المكتوب باللغة اللاتينية). وقد خرجت للوجود أجناس وتنويعات أسلوبية متعددة، ورغم الاختلافات حسب الفترة والجنس فإن هذا الأدب يظل ـ إلى هذا الحد أو ذاك ـ بمثابة تعبير عن العالم الشعبي والكرنفالي، وبالتالي يستعمل لغة هذه الأشكال والرموز.

---

(١) ونستطيع ملاحظة وضعية مشابهة في روما القديمة حيث كانت جرأة الاحتفالات الساتورنية، التي كانت مرتبطة بها، تمتد إلى الأدب الكوميدي.



إن الأدب اللاتيني البارودي أو شبه البارودي كان شائعا على نطاق واسع. إننا نتوفر على عدد كبير من المخطوطات التي تضم وصفا بصيغة هزلية لكل الإيديولوجيا الرسمية الخاصة بالكنيسة وبعباداتها. ويصل الضحك إلى أعلى دوائر الفكر والعبادة الدينية.

ومن بين الأعمال الأكثر قِدَما وشهرة في هذا الأدب، **عشاء القبرصي**، (Coena Cypriani) الذي يُحَرِفُ بحس كرنفالي الكتابات المقدسة برمتها (الإنجيل والكتاب المقدس)، ولقد كرسه التقليد الموروث لضحك عيد الفصح الحر، إذ نجد فيه من بين أشياء عديدة، أصداء بعيدة وإشارات لأعياد زحل الرومانية. وهناك عمل آخر قديم جداً، ومن الجنس نفسه بعنوان «فيرجيليوس مارو غراماتيكوس»، وهو كتاب علمي شبه بارودي حول النحو اللاتيني وهو في الآن نفسه باروديا للحكمة السكولائية وللمناهج العلمية في العصر الوسيط. إن هذين العملين اللذان يوجدان عند ملتقى العصر القديم والعصر الوسيط يدشنان الأدب الهزلي الوسيط المكتوب باللاتينية ولهما تأثير بارز في تقاليده الموروثة. إن شعبيتهما قد استمرت حتى شارفت على عصر النهضة.

بعد ذلك نشهد ولادة أشباه بارودية لكل عناصر الطقوس والمعتقدات الدينية، وهذا ما يسمى **Parodia sacra** الباروديا المقدسة، وهي من أشد الظواهر أصالة والتي لم يتم فهمها بما يكفي في الأدب. إننا نعرف عدداً كبيراً من طقوس التعبد البارودية (عبادات السكارى، عبادات اللاَّهين، إلخ) باروديا القراءات الإنجيلية والصلوات، وللأكثر قدسية منها (أبانا الذي في السماوات، والسلام عليك يا مريم، إلخ) والتضرعات والأناشيد الدينية والمزامير وكذلك تحريفات لمختلف أقوال الإنجيل المأثورة، إلخ. وقد رأت النور وصايا بارودية («وصية الخنزير»، «وصية الحمار») والمرثيات البارودية، ومراسيم بارودية للمجمعات الدينية، إلخ. إن هذا الجنس الأدبي الذي يكاد يكون لا



نهائياً كانت تكرسه التقاليد الموروثة وتتسامح معه الكنيسة إلى حد ما. وقد كان قسم منه يتألف ويوجد برعاية من «الضحك الفصحي أو «ضحك أعياد الميلاد»، أما القسم الآخر (عبادات وأدعية بارودية) فقد كانت له علاقة مباشرة «بعيد المغفلين» والذي كان ينبغي تأديته في تلك المناسبة.

علاوة على ذلك، وجدت أنواع أخرى للأدب الهزلي اللاتيني، منها على سبيل المثال لا الحصر، الخصومات والحوارات البارودية، الأخبار البارودية، إلخ. وكان ينبغي لمؤلفيها التوفر بالطبع على درجة معينة من التعليم (العالي في بعض الحالات). كانت تلك أصداء وآثار ضحك الكرنفالات العامة في أرجاء الأديرة والجامعات والمدارس.

إن الأدب اللاتيني الهزلي للعصر الوسيط وصل إلى مداه في أوج عصر النهضة، في **مديح الجنون** لصاحبه إيراسموس Erasme (وهو من ألمع إبداعات الضحك الكرنفالي في الأدب العالمي برمته) وفي **رسائل الرجال الغامضين**.

ولم يكن الأدب الهزلي المكتوب باللغة اللاتينية المتداولة أقل ثراء بل وكان أكثر تنوعا. نجد فيه كتابات مشابهة للبارودويا المقدسة: صلوات بارودية ومواعظ دينية (تسمى في فرنسا بالمواعظ المرِحة)، أناشيد أعياد الميلاد، وخرافات بارودية مقدسة، إلخ. إلا أن المهيمن على الأخص هي الباروديات والتحريفات العلمانية التي تسخر من النظام الفيودالي وملحمته البطولية. وهذه حالة الملاحم البارودية للعصر الوسيط التي تعرض الحيوانات والمهرجين والمحتالين والمغفلين؛ عناصر الملحمة البارودية عند المنشدين، ظهور الأشباه الهزليين للأبطال الملحميين (رولان Roland بصيغة هزلية)، إلخ. وتأليف روايات الفروسية البارودية مثل **البغل بدون لجام**، **أوكاسان ونيكوليت Aucassin et Nicolette** كما نمت أجناس بلاغية هزلية مختلفة: «مناظرات» من أجناس متعددة من النوع الكرنفالي، خصومات، حوارات، «مدائح» (أو



«فضائل»)، إلخ. إن ضحك الكرنفال يُسْمَع في النوادر وفي القصائد الغنائية المتفردة للجوالين (الطلبة الجوالون).

جميع هذه الأجناس والأعمال ترتبط بكرنفال الساحة العامة وتفوق بكثير الكتابات اللاتينية في استعمال أشكال ورموز الكرنفال. لكن الفن المسرحي (الدراماتورجيا) الهزلي للعصر الوسيط له صلة وثيقة ومباشرة جداً بالكرنفال. إن أول نص هزلي (الذي وصلنا) لصاحبه آدم دو لاهال Adam de la Halle، **لعبة العريشة** الذي يقدم لنا عينة جديرة بالملاحظة لرؤية وفهم الحياة والعالم الكرنفاليين المحض، إنه يضم بذور عناصر عديدة لعالم رابليه المقبل. إن المعجزات والتمثيليات الوعظية قد تم «صوغها كرنفالياً» إلى هذا الحد أو ذاك. كما اقتحم الضحك الأعمال Les Mystères، وهكذا فإن أعمال الشيطنة ـ والسحر قد وسمها طابع كرنفالي بارز بجلاء. وأخيراً الهزليات soties وهي جنس صِيغَ كرنفاليا بقوة من أجناس نهاية العصر الوسيط.

لقد قمنا في هذه الصفحات بملامسة بعض الإنتاجات المعروفة أكثر في الأدب الهزلي والتي من الممكن الحديث عنها دون تقديم شروح خاصة. وهذا كافي لوضع المشكل فحسب. لكن فيما بعد، كلما تقدمنا في تحليل أعمال رابليه سوف نتوقف بتفصيل عند هذه الأجناس والمؤلفات وكذلك عند الكثير من الأعمال الأخرى الأقل شهرة.

والآن سوف نقارب الشكل التعبيري الثالث للثقافة الهزلية الشعبية، أي بعض ظواهر وأجناس المعجم المألوف والساحة العامة في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة.

لقد قلنا سابقاً إن الإزالة المؤقتة، التي تعرفها الساحات العامة أثناء الكرنفال، لكل الفوارق والحواجز التراتبية بين الأفراد، وإلغاء بعض القواعد والطابوهات المعمول بها في الحياة العادية يخلقان نوعاً خاصاً من التواصل بين الناس هو في الآن نفسه مثالي وواقعي، وهو ما



يستحيل حدوثه في الزمن العادي. إنه اتصال مألوف بلا قيود بين أفراد لا تفصلهم أية مسافة.

بيد أن أي صيغة جديدة للتواصل تستدعي بالضرورة أشكالاً لغوية جديدة، وأجناس غير مسبوقة، وكذلك تعديل في المعنى أو إلغاء بعض الأشكال المهجورة، إلخ. لا أحد منا يجهل وجود مثل هذه الظواهر في الفترة الراهنة. عندما تقوم علاقة صداقة بين شخصين مثلاً، فإن المسافة التي تفصل بينهما تتقلص (إنهما «على قدم المساواة»)، وتتغير أشكال التواصل اللفظي جذريا: ترفع الكلفة بينهما، ويستخدمان ألفاظ التصغير، بل أحياناً ألقاباً على سبيل الأسماء، ويطلقان على بعضهما نعوتاً قدحية تتخذ لون المحبة؛ وأخيراً يمكن لهما أن يسخر الواحد من الآخر (بيد أنه في غياب هذه العلاقات الودية، وحده «طرف ثالث» من يمكن التندر به)، وأن يضرب كل منهما على كتف الآخر، بل وعلى بطنه (وهذه حركة من حركات الكرنفال بامتياز)، ولا أن ينقحا لغتهما أو يحترما الطابوهات، ونتيجة لذلك، تظهر كلمات وعبارات وقحة، إلخ، إلخ.

بطبيعة الحال، إن هذا الاتصال الأليف في الحياة العادية الحديثة بعيد جداً عن الاتصال الحر والأليف في الساحة العامة أثناء الكرنفال الشعبي. إذ ينقصه ما هو أساسي: الطابع الشمولي، وجو الاحتفال، والفكرة الطوباوية، والتصور المعمق للعالم. وبصفة عامة، حينما نمنح في الفترة الراهنة محتوى يوميا لبعض أشكال الكرنفال مع الحفاظ على غشاءها الخارجي، فإننا نفشل في القبض على معناها الداخلي. ونذكر في هذا الصدد بأن بعض عناصر شعائر التآخي القديمة قد استمرت في الكرنفال وفيه اتخذت معنى جديداً وشكلاً معمقاً. وبواسطة الكرنفال، دخلت بعض هذه العناصر في الحياة العملية للأزمنة الحديثة، لكنها فقدت بصورة شبه كلية الدلالة التي كانت تتمتع بها في الكرنفال.



وعليه، ينعكس هذا النوع الجديد من العلاقات المقامة أثناء الكرنفال على مجموعة من ظواهر اللغة. وسوف نتوقف عند بعض منها.

تتميز اللغة المألوفة للساحة العامة بالاستعمال المتواتر للكلام البذيء، أي كلمات وعبارات مسيئة، تكون أحياناً معقدة وطويلة جداً. وعلى المستوى النحوي والدلالي، فإن الكلمات البذيئة تكون في العادة معزولة في سياق اللغة ويتم تأويلها بصفتها صيغ ثابتة، شأن الأمثال السائرة. ولهذا السبب نستطيع القول عن الكلمات البذيئة بأنها جنس لفظي خاص من أجناس اللغة المألوفة. وبالنظر إلى نشأتها، فهي ليست متجانسة، بل كانت لها وظائف متعددة في التواصل البدائي، ذي الطابع السحري أساساً، والإنشادي.

إن ما يهمنا على الخصوص، هي الكلمات البذيئة التجديفية المنصبة على الآلهة والتي كانت تمثل عنصراً ضرورياً في الطقوس الهزلية الأكثر قدما. إن هذه التجديفات كانت مزدوجة الأضداد: وبينما هي تُسْفِل وتحط من شأن وتذل، فإنها تخلق وتجدد في الآن نفسه. وهذه التجديفات المزدوجة بالضبط هي التي حددت طابع الجنس اللفظي للكلمات البذيئة في التواصل المألوف للكرنفال. وفي الواقع، أثناء الكرنفال، فإن معناها يتغير بصورة كبيرة: إذ تفقد كلياً طابعها السحري، وبصفة عامة العملي، كي تمثل غاية في ذاتها، وتكتسب الشمولية والعمق. وبفضل هذا التحول الكبير، فإن الكلمات البذيئة تسهم في خلق جو الحرية والمظهر الهزلي الثاني للعالم.

ومن زوايا عديدة، فإن عبارات القَسَم تشبه الكلمات البذيئة. إنها تغمر بدورها اللغة المألوفة للساحة العامة. ينبغي النظر لعبارت القَسَم أيضاً بصفتها جنس لفظي خاص، على نفس الأسس والكلمات البذيئة (طابع معزول، مكتمل، يسعى لغاية في ذاته). وإذا كانت عبارات القسم في البدء لا تمت للضحك بأية صلة، وألغيت من دوائر اللغة الرسمية، فذلك لأنها تخرق قواعدها اللفظية، ولم يكن لها من معين سوى أن



تستوطن المدار الحر للغة المألوفة. بانغماسها في جو الكرنفال، اكتسبت قيمة هزلية وصارت مزدوجة الأضداد.

أما الظواهر اللفظية الأخرى، مثلاً العبارات الفاحشة، ذات الطبيعة المختلفة، فقد عرفت مآلا مشابها. ونوعا ما، صارت اللغة المألوفة خزانا تتراكم فيه مختلف الظواهر اللفظية المحظورة والممنوعة في التواصل الرسمي. ورغم تنافرها التكويني، فإنها تشبعت، على قدم المساواة، بتصور العالم الكرنفالي، كما غيرت وظائفها القديمة، واكتسبت نبرة هزلية عامة وصارت، إذا جاز التعبير، شرارات من الشعلة الفريدة للكرنفال المنذورة لتجديد العالم.

وسوف نتوقف في الوقت المناسب عند باقي الظواهر المتفردة للغة المألوفة. وعلى سبيل الختم، يجب التذكير بأن كل أجناس وأشكال هذه اللغة قد كان لها تأثير قوي في أسلوب رابليه.

لقد استعرضنا للتو الأشكال التعبيرية الأساسية الثلاث للثقافة الشعبية في العصر الوسيط. بالطبع، كل الظواهر التي قمنا بتحليلها قد تمت دراستها من طرف المختصين (وعلى الخصوص الأدب الهزلي المكتوب باللغة العامية). لكن ذلك تم بعزلها وقطعها كلياً عن حضنها الأم، أي عن أشكال شعائر واستعراضات الكرنفال الفرجوية، إذن تمت دراستها دون أخذ وحدة الثقافة الهزلية الشعبية للعصر الوسيط في الحسبان. لم يسبق أن تم وضع مشكل هذه الثقافة بتاتاً.

ولهذا السبب، خلف تعدد وتنافر كل هذه الظواهر، لم يتم إدراك المظهر الهزلي للعالم، الذي لا نظير له والموغل في التفرد، والتي تشكل شذراته المختلفة. ولهذا السبب لم يتم إبراز ماهية كل هذه الظواهر. لقد تمت دراستها على ضوء القواعد الثقافية، الجمالية والأدبية للعصر الحديث، أي لم يتم قياسها بميزانها الخاص بها، ولكن بميزان العصر الحديث الذي لا يمت إليها بصلة. لقد تم تحديثها، وهذا ما يفسر منحها تأويلاً وتقييماً مغلوطين. ولم يتم فهم نموذج مدونة الصور



الهزلية الخاص، الذي لا نظير لتعدده، الخاص بثقافة العصر الوسيط الشعبية، وبصفة عامة، الغريب عن الأزمنة الحديثة (وعن القرن ١٩ على الخصوص). والمطلوب الآن تقديم تعريف تمهيدي لهذا النموذج.

جرت العادة على أن تتم الإشارة إلى الطغيان الاستثنائي في أعمال رابليه **لمبدأ الحياة المادية والجسدية**: صور الجسد، والأكل، والشرب، وقضاء الحاجة الطبيعية، والحياة الجنسية. وعلاوة على ذلك، فهذه الصور مبالغ فيها بإفراط، ومضخمة. فالبعض يسمي رابليه أكبر شاعر لـ «البدن» و«البطن» (وهذه حالة فيكتور هوغو مثلاً) والبعض الآخر ينتقد«فيزيولوجيته الفظة»، «نزعته البيولوجية» و«نزعته الطبيعية»، إلخ. كما أن كتاب عصر النهضة الآخرين (بوكاشيو، شكسبير، سرفانتس) كشفوا عن ميل مماثل، وإن بشكل أقل حدة. البعض فسر ذلك على أنه رد «الاعتبار للجسد» الخاص بذلك العصر، وبأنه رد فعل إزاء زهدية العصر الوسيط. أحياناً، أراد آخرون أن يروا في ذلك تجلي نموذجي للمبدأ البرجوازي، أي للربح المادي عند «الفرد الاقتصادي»، في شكله الخاص، الأناني.

كل التفسيرات من هذا النوع والمماثلة ليست إلا أشكالاً متعددة لـ **تحديث** الصور المادية والجسدية في أدب عصر النهضة؛ هناك رغبة في أن تُفْرَض عليه تلك الدلالات الضيقة والمعدلة التي اتخذها «المادي»، و«الجسدي»، و«الحياة المادية» (الأكل، الشرب، قضاء الحاجة الطبيعية، إلخ.) في تصورات القرون الموالية (وخاصة القرن ١٩).

ومع ذلك، فإن الصور التي تتصل بالمبدأ المادي والجسدي عند رابليه (وباقي مؤلفي عصر النهضة) هي إرث (وبعبارة أصح المعدل شيئاً ما في ذلك العصر) للثقافة الهزلية الشعبية، لذلك النموذج الخاص من مدونة الصور و، على نطاق أوسع، لذلك التصور الجمالي الخاص بالحياة العملية الذي يميز هذه الثقافة ويختلف بوضوح عن تصورات القرون اللاحقة (انطلاقاً من الكلاسيكية). وسوف نطلق على هذا



التصور الاسم المتعارف عليه ألا وهو: **الواقعية الغروتيسكية** Le réalisme grotesque.

في الواقعية الغروتيسكية (أي في منظومة صور الثقافة الهزلية الشعبية)، يتم تقديم المبدأ المادي والجسدي في مظهره الشمولي الاحتفالي، الطوباوي. لأن الشمولي، والاجتماعي، والجسدي ترتبط ارتباطاً متينا، مثل كل حي لا يقبل القسمة. وهو كُلّ مرِح ومفيد.

في الواقعية الغروتيسكية، يمثل العنصر العفوي المادي والجسدي مبدأ إيجابيا بعمق كما لا يُقَدّم لا في صورة أنانية ولا حتى في معزل عن باقي مدارات الحياة. يتم إدراك المبدأ المادي والجسدي بوصفه شمولي، خاص بمجموع الشعب، وبهذه الصفة فهو ضد كل اقتلاع للجذور المادية والجسدية للعالم، وكل انعزال وانطواء على الذات، وكل طابع مثالي تجريدي، وكل طموحات تتغيا دلالة منفصلة ومستقلة عن الأرض وعن الجسد. إن الجسد والحياة الجسدية يتخذان، نكرر ذلك، طابعاً كونياً وشمولياً في الآن نفسه؛ إنهما ليسا، بتاتاً، الجسد والفيزيلوجيا بالمعنى الضيق والدقيق لزمننا؛ إنهما غير متفردين كلياً ولا هما بالمتميزين عن باقي العالم.

إن المتحدث باسم المبدأ المادي والجسدي ليس هنا هو الكائن البيولوجي المعزول، وليس الفرد البرجوازي الأناني، بل هو الشعب، شعب ينمو ويتجدد في تطوره على الدوام. ولهذا السبب فإن العنصر المادي والجسدي برمته رائع جداً ومبالغ فيه ولا متناهي. وتتخذ هذه المبالغة طابعاً إيجابيا، تصريحيا. إن المركز الرئيسي لكل صور الحياة الجسدية مركز مادي، إنها الخصوبة، النمو، الوفرة. إن كل تجليات الحياة المادية والجسدية، وكل الممتلكات المادية، لا تُمْنَح، نكرر ذلك، لكائن بيولوجي معزول أو لفرد «اقتصادي» خاص وأناني، ولكن لنوع من الجسد الشعبي، الجمعي، العام (سوف ندقق لاحقاً هذه الحجج). إن الرخاء والشمولية يحددان بدورهما طابع الاحتفال،



الخصوصي المرِح (وليس طابع الحياة اليومية) لجميع الصور المتصلة بالحياة المادية والجسدية. والمبدأ المادي والجسدي هو مبدأ الاحتفال، والمأدبة، والحبور، و«ما لذ وطاب». إن هذا الطابع يستمر بقدر كبير في أدب وفن عصر النهضة، وعند رابليه بأفضل ما يكون من أي موضع آخر.

إن السمة المميزة للواقعية الغروتيسكية هي **الإسفال** rabaissement، أي نقل كل ما هو عال، روحي، مثالي ومجرد إلى المستوى المادي والجسدي، مستوى الأرض والجسد في وحدتهما السرمدية. مثل عشاء القبرصي الذي تحدثنا عنه سابقاً والعديد من الباروديات اللاتينية الأخرى والتي عمل فيها المؤلفون بقدر كبير على أن يستخرجوا من الكتاب المقدس ومن الإنجيل ومن غيرها من النصوص المقدسة جميع التفاصيل المادية والجسدية المُسْفِلَة والمبتذلة. في بعض الحوارات الهزلية الشعبية جداً في العصر الوسيط، تلك التي تدور بين سالومون وماركول Salomon et marcol، نجد أن الحِكَم التي يتفوه بها سالومون بنبرة صارمة وراقية تعارضها أمثال مرحة ومبتذلة يقولها المهرج ماركول، وتعيد كل شيء إلى مجال مادي يتم التشديد عليه عن قصد (الأكل، الشرب، الهضم، الحياة الجنسية)[1]. ثم ينبغي التأكيد على أن من بين الإجراءات البارزة للمكون الهزلي في العصر الوسيط كان هناك إجراء يتمثل في نقل جميع الاحتفالات والشعائر إلى المستوى المادي والجسدي؛ وهذا ما كان يقوم به المهرجون أثناء الملتقيات، وتكريس الفرسان، وحفلات رسمية أخرى. إن تقاليد الواقعية الغروتيسكية هذه هي ما ألهم عدة إسفالات مسَّت الإيديولوجيا ومراسيم الفروسية في **دون كيشوط**.

---

(١) إن الحوارات الدائرة بين سالون وماركول، المتقصة والمبتذلة، هي شديدة القرب من العديد من الحوارات بين دون كيشوط وسانشو.



لقد كان النحو المرِح رائجاً بشدة في الوسط المدرسي وبين العلماء في العصر الوسيط. إن هذا التقليد الموروث الذي يعود إلى فيرجيليوس النحوي الذي تحدثنا عنه سابقاً، يمتد عبر العصر الوسيط والنهضة ويستمر إلى أيامنا هذه في شكل شفوي داخل المدارس والمعاهد الدينية بأوربا الغربية. في هذا النحو المرِح، يتم نقل جميع المقولات النحوية، والحالات، والأشكال اللفظية، إلى المستوى المادي والجسدي، وخاصة الإيروسي.

وليست الباروديات بالمعنى الضيق للكلمة فحسب، وإنما كل الأشكال الأخرى للواقعية الغروتيسكية هي ما يُسْفِلُ ويقرّب من الأرض ويجسد. وهذه هي الخاصية الأساسية للواقعية الغروتيسكية والتي تميزها عن كل الأشكال السامية للأدب والفن في العصر الوسيط. إن الضحك الشعبي الذي ينظم كل أشكال الواقعية الغروتيسكية قد ارتبط على الدوام بالأسفل المادي والجسدي. إن الضحك يسفل، يخفض ويجسد مادياً.

أي طابع تحمله إذن هذه الإسفالات الخاصة بكل أشكال الواقعية الغروتيسكية؟وعن هذا السؤال، لن نقدم هنا سوى جواب تمهيدي، نظراً لأن أعمال رابليه ستسمح لنا في الفصول الموالية بتدقيق وتوسيع وتعميق تصورنا لهذه الأشكال.

في الواقعية الغروتيسكية، ليس لإسفال السامي بتاتاً طابع شكلي أو نسبي. إن «الأعلى» و«الأسفل» لهما هنا، إطلاقاً وتدقيقاً، دلالة طبوغرافية. الأعلى، إنها السماء؛ الأسفل، إنها الأرض؛ الأرض هي مبدأ الامتصاص (القبر، البطن) وفي الآن نفسه مبدأ الولادة والبعث (رحم الأم). هذه هي القيمة الطبوغرافية للأعلى وللأسفل في مظهرها الكوني. وفي مظهرها الجسدي الفعلي، والذي لا ينفصل في أي موضع كان بدقة عن المظهر الكوني، الأعلى هو الوجه، (الرأس)؛ الأسفل، إنها الأعضاء التناسلية، البطن والدبر. وبهذه الدلالات المطلقة تعمل



الواقعية الغروتيسكية، وضمنها باروديا العصور الوسطى. إن الإسفال يعني التقريب من الأرض، الاتحاد مع الأرض بصفتها مبدأ امتصاص وولادة في الآن نفسه: حينما نسفل، فنحن نقبر ونبذر في الآن نفسه، نميت كي نحيي لاحقاً، أكثر وأفضل. الإسفال يعني الاتحاد مع حياة الأطراف السفلى للجسد، البطن والأعضاء التناسلية، وبالتالي مع أفعال مثل التزاوج، والخلق، والحمل، والوضع، وامتصاص الطعام، وقضاء الحاجة الطبيعية. إن الإسفال يحفر القبر الجسدي من أجل ولادة جديدة. ولهذا السبب، ليست له قيمة تدميرية، سلبية فحسب، ولكن أيضاً إيجابية ومُجَدِدَة: إنه مزدوج، إنه سلب وتأكيد في الآن نفسه. حيث لا نرمي نحو الأسفل، إلى العدم، إلى الدمار الشامل، ولكن أيضاً إلى الأسفل الإيجابي، هناك حيث يتم الخلق، والولادة الجديدة، حيث ينمو كل شيء بغزارة. إن هذه الواقعية الغروتيسكية لا تعرف نوعاً آخر للأسفل؛ الأسفل، إنه الأرض التي تمنح الحياة، والحضن الجسدي، الأسفل، إنه البدء، دوماً.

وهذا ما يجعل باروديا العصر الوسيط لا تشبه في شيء الباروديا الأدبية الشكلية المحض للعصر الحديث.

ومثل أي باروديا، فإن هذه الأخيرة تسفل، بدورها، لكن هذا الإسفال له طابع سلبي محض، تنقصه الازدواجية الضدية المُجَدِدَة. ولذلك فإن الباروديا، بصفتها جنس، وكذا الإسفالات من كل طبيعة لم يكن في وسعها الحفاظ في العصر الحديث على دلالتها الكبيرة السابقة.

تعد الإسفالات (البارودية وغيرها) بدورها من المميزات الهامة لأدب عصر النهضة الذي يديم من هذه الزاوية أفضل تقاليد الثقافة الهزلية الشعبية (عند رابليه، بطريقة كاملة وعميقة على الخصوص). لكن يتغير معنى المبدأ المادي والجسدي مسبقاً، إذ ينحسر بعض الشيء، كما أن شموليته وطابعه الاحتفالي يخفان شيئاً ما. وفي حقيقة



الأمر، فإن هذه السيرورة ما تزال في بدايتها، مثلما يُظهر ذلك نموذج دون كيشوط.

إن الخط الرئيسي للإسفالات البارودية يقود، عند سرفانتس، إلى التقريب من الأرض، إلى الإتحاد مع القوة المنتجة والمجددة للأرض وللجسد. إنه امتداد للخط الغروتيسكي. ولكن في الوقت نفسه، فإن المبدأ المادي والجسدي قد صار ضعيفاً، وهجينا شيئاً ما. إنه في حالة تأزم وانشطار فريدين من نوعهما، وشرعت صور الحياة المادية والجسدية تحيا حياة مضاعفة.

إن بطن سانشو بانشا Sancho Pancha الكبير، وشهيته وعطشه ما تزال كرنفالية في الجوهر وفي العمق؛ إن ميله إلى الوفرة والامتلاء ليس له بعدُ طابع أناني وشخصي، إنه ميل للوفرة العامة. إن بانشو هو السليل المباشر لشياطين الخصوبة القدامى ذوي البطون المتدلية، والذين نشاهدهم مثلاً على مزهريات كورانتوس المشهورة Corinthiens. ولهذا السبب نجد أن فكرة المأدبة والاحتفال ما تزال حية في صور الأكل والشرب. إن مادية سانشو، وسُرّته، وحاجته الطبيعية الوافرة تمثل الأسفل المطلق في الواقعية الغروتيسكية، والقبر الجسدي المرِح (الكرش، البطن، الأرض) المحفور لمثالية دون كيشوط، مثالية معزولة، مجردة وفاقدة للحس؛ هنا يبدو أن على «الفارس ذي السحنة الحزينة» الموت كي يولد في صورة جديدة، أفضل، وأكبر. ؛ إنه التصويب المادي، الجسدي والشمولي للمزاعم الفردية، المجردة والروحية؛ إضافة إلى أنه كذلك التصويب الشعبي الصادر من الضحك للصرامة الأحادية الجانب المتعلقة بهذه المزاعم الروحية (إن الأسفل المطلق يضحك بدون توقف، إن الموت الضاحك هو الذي يمنح الحياة). والدور الذي يلعبه سانشو إزاء دون كيشوط Don quichotte قد نشبهه بدور باروديات العصر الوسيط إزاء الأفكار والطقوس السامية، وبدور المهرج إزاء المراسيم الجادة، وبدور إباحة أكل اللحم إزاء



الصيام، إلخ. كما أن المبدأ المرِح المُجدِّد ما يزال مستمرا، وإن بصيغة مخففة، في الصور المبتذلة لطواحين الهواء (العمالقة) تلك، الخانات (القصور)، قطعان الأغنام والخراف (جيوش الفرسان)، أصحا ب الخانات (الإقطاعيون)، العاهرات (السيدات النبيلات)، إلخ. كل ذلك ليس سوى كرنفال مضحك ـ نموذجي يحرف المعركة كي تصير مطبخاً ومأدبة، وتصير الأسلحة والقبعات أواني للطبخ وللحلاقة، ويصير الدم خمراً (حادثة العراك ضد قراب الخمر)، إلخ.

إنه أول مظهر كرنفالي لحياة جميع الصور المادية والجسدية في رواية سرفانتس Cervantès. وبالتحديد هذا ما يخلق أسلوب واقعيته العظيم، وشموليته وطوباويته الشعبية العميقة.

من جهة أخرى، فإن الأجساد والأشياء شرعت تأخذ، بقلم سرفانتس، طابعاً خاصاً، شخصياً، ومن خلال ذلك، بدأت تصغر وتصير أليفة، وتصير مجرد توابع جامدة في الحياة اليومية الفردية، وصارت أشياء مشتهاة، للامتلاك الأناني. إذ لم يعد الأمر يتعلق بالأسفل الإيجابي الذي يمنح الحياة ويجدد، وإنما عائق غبي ومحتضر يقف في وجه كل تطلعات للأمثل. في الحياة اليومية للأفراد المعزولين، فإن صور الأسفل الجسدي، ومع حفاظها على قيمة نافية معينة، فهي تكاد تفقد كلياً قوتها الإيجابية؛ إن صلتها بالأرض وبالكون تنقطع وتصير مجرد صور طبيعية للإيروسية التافهة. ومع ذلك، فهذه السيرورة ما تزال في بدايتها عند سرفانتس.

إن هذا المظهر الثاني لحياة الصور المادية والجسدية ينصهر مع المظهر الأول في وحدة معقدة ومتناقضة. وحياة الصور، هذه الحياة المضاعفة، المكثفة والمتناقضة، هي ما يفسر قوتها وواقعيتها التاريخية العليا. وهذا ما يشكل الدراما الأصلية للمبدأ المادي والجسدي في أدب عصر النهضة: فالجسد والشيء منسحبان من وحدة الأرض التي تخرج



إلى النور والجسد الشمولي ينموان ويتجددان بلا توقف واللذان كانا يرتبطان بهما في الثقافة الشعبية.

بالنسبة للوعي الفني والإيديولوجي لعصر النهضة، لم تكن هذه القطيعة قد حصلت تماماً، لأن الأسفل المادي والجسدي في الواقعية الغروتيسكية يقوم دائماً بأدواره المُوَجِدة، المُسْفِلَة، التي تهزم، لكن والمجددة في الوقت نفسه. ومهما كانت الأجساد والأشياء المفردة، «الخاصة»، موزعة، مشتتة ومعزولة، فإن واقعية النهضة لم تقطع بعد حبل السّرة الذي يصلها بالبطن الخصب للأرض والشعب. هنا، فإن الجسم والشيء الفرديان لا يتطابقان مع ذاتهما، ولا يساويان بعضهما، مثلما هو الشأن في الواقعية الطبيعية للقرون الموالية؛ إنهما يشكلان الكل الماديِ والجسدي المتنامي للعالم، ونتيجة لذلك، فهما يتجاوزان حدود فردانيتهما، إذ إن كل ما هو شخصي وشمولي فيهما ما يزال منصهراً في وحدة متناقضة. إن الإحساس الكرنفالي بالعالم هو القاعدة العميقة لأدب النهضة.

لم يتم تسليط الضوء بما يكفي على تعقد واقعية عصر النهضة. إذ هناك تصوران اثنان يتقاطعان فيها: الأول، الذي يعود إلى الثقافة الهزلية الشعبية؛ والثاني، تصور للوجود الجاهز كلياً والموزع، وهو للدقة، تصور برجوازي. إن تعاقبات هذين الخطّين المتناقضين هي ما يميز واقعية عصر النهضة. فالمبدأ المادي المتنامي، الذي لا ينضب، ولا يمكن تدميره، المتوفر بكثرة، المبدأ الضاحك أبديا، الذي يهزِم ويجدد، إنه يجتمع بالضد مع المبدأ المادي المُهَجّن والنمطي الذي يتحكم في حياة المجتمع الطبقي.

إن جهل الواقعية الغروتيسكية لا يمنع فقط قيام الفهم الصحيح لواقعية عصر النهضة، بل وعدد كبير من الظواهر المهمة جداً للمراحل المقبلة للواقعية. إن حقل الأدب الواقعي على امتداد الثلاثة قرون الأخيرة مغطى، بأكمله، ببقايا الواقعية الغروتيسكية، التي وإن كانت



مجرد بقايا، تُظْهِر أحياناً عن قدرتها على استعادة حيويتها. وهي في أغلب الحالات صور غروتيسكية إما أنها فقدت كلياً أو أضعفت قطبها الإيجابي، وصلتها بالكل الشمولي للعالم في غمرة صيرورته. وبفضل الواقعية الغروتيسكية فحسب يمكننا فهم القيمة الحقيقية لهذه البقايا أو لهذه التشكيلات الحية، إلى حد ما.

إن الصورة الغروتيسكية تميز الظاهرة في حالة تغيير، وتحول (مسخ) غير مكتمل بعد، في مرحلة الموت والحياة، النمو والصيرورة. إن الموقف إزاء الزمن، والصيرورة، هو سمة مكونة و(محددة) ضرورية للصورة الغروتيسكية. إن سمتها الثانية، الضرورية أيضاً، والناجمة عن الأولى هي ازدواجيتها: إن قُطْبَي التغيير: القديم والجديد، ما يفنى وما يحيا، بداية ونهاية التحول، يتم منحهما (أو رسمهما) في هذا الشكل أو ذاك.

إن الموقف إزاء الزمن الذي يمثل قاعدة هذه الأشكال، وتصوره والوعي به على امتداد نموها الطويل لآلاف السنين، كلها تخضع طبيعيا لتطورات وتغييرات جوهرية. في المراحل الأولى، في ما يسمى الفترة البدائية للغروتيسك، يتم تقديم الزمن على أنه رصف بسيط (وفي الحقيقة، تزامن) لمرحلتي النمو الاثنتين: بداية ونهاية، خريف ـ ربيع، موت ـ ولادة. إن هذه الصور التي ما تزال بدائية تتحرك في الدائرة ثنائية الكون لحلقة الحياة المُنْتِجَة: حياة الطبيعة والإنسان. ومكوناتها هي تعاقب المواسم، التخصيب، الخلق، الموت، التكاثر، إلخ. إن مفهوم الزمن الضمني الذي تحتويه الصور القديمة جداً هو مفهوم زمن الحياة الطبيعية والبيولوجية الحلقي.

لكن من البديهي أن الصور الغروتيسكية لا تستقر في هذه المرحلة البدائية. إن الشعور بالزمن وبتعاقب المواسم الخاصة بها يتسع، يتعمق، ويشمل الظواهر الاجتماعية والتاريخية؛ ويصير طابعه الحلقي متجاوزا، ويرتقي حتى إدراك الزمن التاريخي. وهاهي الصور الغروتيسكية بموقفها



الأساسي إزاء تعاقب المواسم، وبازدواجيتها، تصير نمط التعبير الفني والإيديولوجي الرئيسي للشعور القوي بالتاريخ وبالتعاقب التاريخي، الذي استيقظ بقوة استثنائية في فترة عصر النهضة.

ورغم ذلك، حتى في هذا الطور، وخاصة عند رابليه، فإن الصور الغروتيسكية تحافظ على صبغتها الأصلية، إنها تختلف بوضوح عن صور الحياة اليومية الجاهزة كلياً والمُنْجَزة. إنها مزدوجة ومتناقضة، وتبدو مشوهة، ممسوخة، وبشعة باعتبارها من وجهة نظر كل جمالية «كلاسيكية»، بمعنى جمالية الحياة اليومية الجاهزة كلياً والمنجزة. إن التصور التاريخي الجديد الذي يخترقها يمنحها معنى مغاير مع حفاظها على محتواها، ومادتها التقليديين: إن التوالد، والحمل، والوضع، ونمو الجسم، والشيخوخة، وانحلال وتفسخ وتقطيع الجسد، إلخ، في كل ماديتها الفورية، تظل هي العناصر الأساسية لنسق الصور الغروتيسكية. إنها تتعارض والصور الكلاسيكية للجسد الإنساني الجاهز كلياً، المنتهي، في أوج النضج، الطاهر نوعاً ما من أدران الولادة والنمو جميعها.

ومن بين المنحوتات الطينية المشهورة لمنطقة كيرتش Kertch المحفوظة بمتحف ليرميتاج L'Ermitage بلينينغراد Leningrad نلاحظ منحوتات تمثل *نسوة عجائز* حوامل تم التركيز على شيخوختهن وحملهن البشعين بطريقة غروتيسكية. ولنتذكر أنه علاوة على ذلك فهؤلاء النسوة العجائز الحوامل يضحكن[١]. يتعلق الأمر هنا بنوع من الغروتيسك المميز والمعبر جداً. إنه مزدوج الأضداد: الموت الحامل، الموت الذي يُخْرِج إلى النور. ليس هناك شيء تام، وقار وساكن في جسد هؤلاء النسوة العجائز. إن هذا الغروتيسك يجمع الجسد الذي

---

(١) انظر بهذا الخصوص هـ ريش.. فن الإيماء. بحث من أجل دراسة تاريخية للتطور الأدبي. ولقد فهمها المؤلف بطريقة سطحية وبمفهوم طبيعوي.



فككته وشوهته الشيخوخة وجسد الحياة الجديدة الذي ما يزال جنينيا. ويتم إظهار الحياة في سيرورتها المزدوجة، المتناقضة داخليا. لا شيء جاهز كلياً، بل هو اللا اكتمال. هذا بالتحديد هو التصور الغروتيسكي للجسد.

وبخلاف القوانين الحديثة، فإن الجسد الغروتيسكي غير منفصل عن باقي العالم، ليس منغلقاً، غير تام ولا هو جاهز كلياً، وإنما يتجاوز ذاته بنفسه، ويخترق حدوده الخاصة. يتم التأكيد على أطراف الجسد التي يكون فيها هذا الأخير إما مفتوحاً على العالم الخارجي، بمعنى حيث يلج إليه العالم أو يخرج منه، وإما يخرج بنفسه إلى العالم، أي عبر المنافذ ـ الثقوب، والنتوءات وكل التشعبات والزوائد: فم مفتوح، أعضاء تناسلية، أثداء، ذكر، كرش منتفخة، أنف. إن الجسد لا يكشف عن ماهيته باعتباره ينمو ويتجاوز حدوده إلا عبر أفعال من قبيل: التوالد، الحمل، الانجاب الأكل، الشرب، قضاء الحاجة من تبول وتغوط. إنه جسد غير جاهز إلى الأبد، مبتدَع ومبدِع إلى الأبد، إنه حلقة في سلسلة تطور النوع البشري، وللدقة أكثر فهو حلقتان مشار إليهما عند النقطة التي يلتقيان فيها، عندما تلج الواحدة الأخرى. وهذا أمر بادي للعيان على الأخص بالنسبة لمرحلة الغروتيسك البدائية.

تتمثل إحدى النزعات الأساسية لصور الجسد الغروتيسكية في إظهار *جسدين في جسد واحد*: الأول هو الذي يمنح الحياة ويختفي، والثاني، الذي يتم خلقه وحمله ووضعه في العالم، إنه دوماً جسد في حالة الحمل أو الوضع، أو على الأقل على أهبة أن يخلق أو أن يتم تخصيبه بواسطة ذكر وأعضاء تناسلية ظاهرة جداً، جسد آخر جديد يخرج دوماً من الأول، على هذا الشكل أو ذاك.

وبخلاف متطلبات القوانين العصرية، فإن الجسد يكون دائماً في سن قريب قدر الإمكان من الولادة أو من الموت: الطفولة الأولى والشيخوخة مع التأكيد على قربهما من البطن أو من القبر، الحضن



الذي أخرجه إلى النور أو الذي أقبره. لكن في هذه النزعة (تقريباً عند حدودها)، فإن هذين الجسدين يجتمعان في جسد واحد. وتصار فرديتهما إلى طور الانصهار: محتضرة سلفاً، لكنها ما تزال غير منتهية؛ هذا الجسد هو معاً وفي الآن نفسه على عتبة القبر والمهد، إنه لم يعد بعدَ ذلك جسداً واحداً وهو ليس بعدُ جسدان؛ قلبان يخفقان فيه دوماً: أحدهما، وهو قلب الأم، على أهبة التوقف.

ثم إن هذا الجسد المفتوح، غير الجاهز (المحتضر ـ الناشئ ـ المقبل على الولادة)غير معزول صراحة عن العالم: إنه يخالط الناس، يخالط الحيوانات، يخالط الموجودات، فهو كوني، ويمثل مجموع العالم المادي والجسدي بكل عناصره. داخل هذه النزعة، فإن الجسد يمثل ويجسد الكون المادي والجسدي كله، المفهوم بصفته أسفل مطلق، باعتباره مبدأ يمتص ويُخْرِجُ إلى النور، بصفته قبر وحضن جسديان، بصفته حقل تم بذره وفيه أخذت البراعم الأولى تصل إلى مرحلة النضج.

تلكم، بعد تبسيطها عن عمد، الخطوط الموجِّهة لتصور الجسد، ذاك التصور الفريد. ففي رواية رابليه وجد هذا التصور تحققه الأكمل والأروع، بينما تم إضعافه وتلطيفه في باقي الأعمال الأدبية إبان عصر النهضة. ويمثله في الفن التصويري جيروم بوش Jérôme Bosch وبروغل لوفيوه Breughel le Vieux، ونستطيع أن نجد عناصر منه قبل ذلك الحين في الجداريات والنقوش التي كانت تزين الكاثدرائيات بل وأحياناً الكنائس الريفية بداية من القرن الثاني عشر والثالث عشر[١].

وقد تم بسط صورة الجسد هذه على الخصوص في العروض

---

(١) ونستطيع العثور على توثيق قيم ووافر لأنماط الفن القروسطي الغروتيسكية في المؤلف الضخم للباحث أ. مال. الفن الديني في القرن ١٢ و١٣ ونهاية العصر الوسيط في فرنسا. الجزء الأول، ١٩٠٢، ج٢، ١٩٠٨، ج٣، ١٩٢٢.



الفرجوية والأعياد الشعبية للعصر الوسيط؛ عيد المغفلين، في الهرج والمرج charivari، في الكرنفالات، في المظهر الشعبي والعام لعيد القربان الأقدس، في الشيطنات ـ الأعمال diableries - mystères، في الهزليات وفي الدعابات. إن الثقافة الشعبية الفرجوية برمتها في العصر الوسيط لم تشهد سوى هذا التصور للجسد.

في مجال الأدب، تنبني الباروديا القروسطية بأكملها على التصور الغروتيسكي للجسد. فهو ما ينظم صور الجسد وسط ذلك الركام الهائل من الخرافات والأعمال التي تتصل بـ «عجائب الهند» وكذلك بالبحر السِلتّي mer celtique وهو الذي ينظم أيضاً صور الجسد في أدب مشاهد أحوال الآخرة، ذاك الأدب الوافر. وهو الذي يحدد كذلك صور خرافات العمالقة، ونجد بعضاً من عناصره في الملحمة اليونانية، في النوادر وفي الطرائف الألمانية.

وأخيرا، فإن هذا التصور للجسد هو عماد العبارات الفظة البذيئة، واللَّعنات، والقسم التي تكتسي أهمية استثنائية بالنسبة لمن يتوخى فهم أدب الواقعية الغروتيسكية. لقد كان لها تأثير منظَّم مباشرعلى لغة وأسلوب وبناء صور هذا الأدب برمَّتها. لقد كانت تنفرد بكونها صيغ دينامية للحقيقة معبِّر عنها بصراحة ومتصلة على نحو عميق (بالنظر إلى نشأتها ووظائفها) بما تبقى من أشكال «الإسفال» و«التقريب من الأرض» في الواقعية الغروتيسكية في عصر النهضة. لقد حافظت البذاءات واللعنات الفاحشة الحديثة على رواسب هذا التصور للجسد، تلك الرواسب الميتة والسلبية المحض. إن هذه البذاءات، شأن الكلام العامي الفاحش عندنا في روسيا والمسمى بالطبقات الثلاث، بكل تنويعاته المتعددة)، أو عبارات مثل «اذهب إلى...» تهين من هو موجهة إليه وفق المنهج الغروتيسكي، بمعنى أنها تطرده إلى الأسفل الجسدي الطبوغرافي المطلق، إلى منطقة الأعضاء التناسلية، منطقة الوضع، إلى



القبر الجسدي (أو إلى العوالم السفلية الجسدية) حيث سوف يتم تدميره وإنجابه من جديد.

بيد أنه لم يبق شيء تقريباً من هذا المعنى المزدوج والمولِّد في البذاءات المعاصرة، اللهم النفي الخالص والبسيط، والنزعة الكلبية والشتائم الخالصة؛ في منظومات معاني اللغات الجديدة وقيمها وكذلك في مشهد العالم الجديد، فإن هذه العبارات تكون معزولة كلياً، إنها شذرات من لغة أجنبية أمكن فيما مضى قول شيء من خلالها، لكن في الوقت الراهن لا يمكن أن تحمل سوى شتائم خالية من المعنى. ورغم ذلك، سوف يكون من العبث والنفاق إنكار أنها تحافظ دائماً على سحر معين (دون أي مرجعية إيروسية بالطبع). ويمكن الاعتقاد بأن ذكرى غامضة من جرأة الكرنفال القديمة تقبع فيها، وذكرى حقيقته. وإلى اليوم لم يتم بعدُ طرح المشكل العويص لحيويتها التي لم تتدمر في اللغة.

في عصر رابليه، كانت البذاءات ودعوات اللعنة ما تزال تحافظ في مجال اللغة الشعبية التي منها انبثقت روايته على دلالتها التامة، وقبل كل شيء على قطبها الإيجابي المولِّد. لقد كانت تتصل على نحو عميق بجميع أشكال الإسفال الموروثة عن الواقعية الغروتيسكية وعن أشكال التنكر الشعبية في الأعياد والكرنفالات وعن صور حكاية الشيطنات وصور الجحيم في أدب الحج والرحلات، وعن صور الهزليات، إلخ. ولهذا السبب استطاعت أن تلعب دوراً أساسياً في مجمل أعماله.

تجدر الإشارة على الخصوص إلى التعبير الحي للتصور الغروتيسكي عن الجسد الذي كان يتخذ شكل كلام الباعة المعسول في المعارض والأسواق، وشكل الهزل المميز للساحة العامة في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة. وقد نقلت هذه الأشكال ذلك التصور إلى العصر الراهن في مظهر تم حفظه على أفضل نحو: إذ عاش هذا التصور في القرن ١٧ داخل «استعراضات» طاباران Tabarin ومُزَحُ Turlupin وظواهر مشابهة أخرى. نستطيع القول إن التصور الغروتيسكي والفلكلوري للجسد ما



يزال حيًا إلى اليوم (وإن تم تلطيفه وتغيير طبيعة مظهره) في العديد من الأشكال الراهنة الخاصة بهزل خشبات المعارض والسيرك.

إن هذا التصور الذي قدمنا عنه للتو نظرة تمهيدية يدخل بديهيا في تعارض شكلي مع القوانين canons الأدبية والتشكيلية الخاصة بالعصر القديم الكلاسيكي[1] التي مثلت أساس جمالية عصر النهضة والتي لم يتجاهلها الفن في تطوره. كل هذه القوانين الجديدة تنظر للجسد على نحو مختلف تماماً، في لحظات مختلفة تماماً من حياته، وداخل علاقات مختلفة تماماً إزاء العالم الخارجي (غير الجسدي). بالنسبة لهذه القوانين، يعد الجسد قبل كل شيء منتهياً على نحو دقيق وجاهز كلياً. علاوة على ذلك، فهو معزول، وحيد، مميز عن باقي الأجساد، ومنغلق. ولهذا السبب، يتم إقصاء كل ما قد يؤدي إلى الاعتقاد بأنه غير جاهز، كل ما يمس نموه، وتكاثره: ويُشذب من كل الزوائد، وكل البراعم، ويتم محو كل النتوءات (التي لها دلالة فروع جديدة، تبرعمات)، يتم إغلاق كل المنافذ. إن عدم الإعداد المؤبد للجسد قد تم السكوت عنه وإخفاؤه نوعاً ما: إن النشأة والحمل والوضع والاحتضار لا يتم إظهارها. إن السن المفضل هو الواقع أبعد ما يكون من رحم الأم ومن القبر، يعني البعيد إلى أقصى حد من «عتبة» الحياة الفردية. ينصب التركيز على فردية الجسد المذكور المنتهية والمستقلة. إذ يتم فحسب إظهار الأفعال المنجزة من طرف الجسد في العالم الخارجي والتي تعمل فيها التخوم الواضحة والجازمة على الفصل بين الجسد والعالم: أما الأفعال والسيرورات الداخل جسدية ـ امتصاص، قضاء

(١) لكن ليس بالعصر القديم عامة: في الكوميديا القديمة، الدُورية، في المسرح الساخر، في أشكال الهزل الصقلي، عند أرسطوفان، الإيماءات والمقالب الأتيلانية، نجد تصوراً مماثلاً، كما عند هيبوقراطوس، غاليان، بلين، في أدب المائدة، عند أثيني، بلوطارك، ماكروب، وفي الكثير من أعمال العصر القديم غير الكلاسيكي.



الحاجة ـ فيتم السكوت عنها. ويتم تقديم الجسد الفردي من دون أي صلة بالجسد الشعبي الذي أخرجه إلى النور.

تلكم هي النزعات الأساسية لقوانين العصر الجديد. ومن السهل فهم أن الجسد الغروتيسكي، من وجهة نظرها، هو شيء ممسوخ، بشع، ومشوَّه. ولا مكان لهذا الجسد في «جمالية الجميل» l' esthétique du beau في العصر الحديث.

في مدخلنا هذا، مثلما هو الشأن في الفصول الموالية (وعلى الأخص في الفصل الخامس)، لن نقول بتاتاً بالمفاضلة بين القانون الغروتيسكي والقانون الكلاسيكي لتمثيل الجسد عندما نقوم بالمقارنة بينهما. بل سوف نعمل فحسب على تبيان الاختلافات الأساسية التي تجعلهما يتعارضان. لكن من الطبيعي أن تُبَوِّأ دراستنا التصور الغروتيسكي مكان الصدارة، إذ هو الذي يحدد التصور المجازي للثقافة الهزلية الشعبية عند رابليه. إننا نريد فهم المنطق الفريد للقانون الغروتيسكي وإرادته الفنية المميزة. إننا نفهم، على المستوى الفني، القانون الكلاسيكي. إنه يقودنا دائماً في الوقت الراهن إلى حد ما. بيد أننا توقفنا منذ أمد بعيد عن فهم القانون الغروتيسكي أو لدينا فهم خاطئ عنه. إن مهمة المؤرخين ومنظري الأدب والفن تتمثل في إعادة الاعتبار لهذا القانون في معناه الأصيل: ومن غير المقبول تأويله بروح القواعد الحديثة والنظر إليه على أنه ليس سوى انزياح عن هذه الأخيرة. يجب تقدير القانون الغروتيسكي حق قدره.

من المهم الآن تقديم بعض الشروح. إننا لا نفهم مصطلح «قانون» بالمعنى الضيق الذي يعطى لمجموعة محددة من القواعد والمعايير والأبعاد التي يتم تطبيقها ووضعها عن وعي على تمثيل الجسد الإنساني. بهذا المعنى الضيق نستطيع الحديث عن القانون الكلاسيكي في بعض من فترات تطوره المحدَّدة. لكن صورة الجسد الغروتيسكية لم يسبق أن كان لها قانون من هذا الصنف. إنها مضادة للقانون بطبيعتها



نفسها. إننا نستخدم مصطلح «قانون» بالمعنى الواسع لنزعة محددة، لكنها دينامية وسائرة في التطور، في تمثل الجسد والحياة الجسدية. إننا نلاحظ في فن وأدب الماضي، نزعتان من هذا النوع والتي اتفقنا على منحهما تباعا اسمي القانون الغروتيسكي والقانون الكلاسيكي.

لقد قدمنا هنا تحديداً لهذين القانونين في تعبيرهما الخالص، وإذا جاز القول، الأقصى. وفي الواقع التاريخي الحي، فهذه القوانين (ومن ضمنها الكلاسيكي) لم يسبق لها أبداً أن كانت ثابتة وجامدة، لكنها كانت دائماً في تطور مستمر، مانحة تنويعات تاريخية مختلفة للكلاسيكي وللغروتيسكي. علاوة على ذلك، ثمة في العادة بين القانونين أشكال متنوعة من التفاعل: صراع، تأثيرات متبادلة، تقاطعات، تمازجات، وهذا ينطبق خصوصاً على عصر النهضة، مثلما أشرنا إلى ذلك. بل حتى عند رابليه الذي كان يعتبر متحدِّثاً باسم التصور الغروتيسكي الخالص للجسد والأشد اتساقا، توجد عناصر القانون الكلاسيكي وخاصة في حادثة تربية غارغونتيا **Gargantua** من طرف بونوكرات **Ponocrates** وحادثة ثِليم **Thélème**. وفي إطار دراستنا، الأهم هو الاختلاف الرئيسي بين القانونين الاثنين في تجليهما الخالص وعلى هذين الأخيرين انصب اهتمامنا.

لقد أطلقنا الاسم المتواضع عليه «*الواقعية الغروتيسكية*» على نوع مفرد من مدونة الصور **imagerie** الخاصة بالثقافة الهزلية الشعبية في كل أشكال تجليها. والمطلوب الآن البرهنة على الاصطلاح التي اخترناه.

لنتوقف بادي بدي عند مصطلح «غرو تيسك». سوف نعيد رسم تاريخه بالموازاة مع تطور الغروتيسك نفسه ونظريته.

إن منهج إنشاء الصور يعود إلى العصور الضاربة في القدم: إذ نجده في الميثولوجيا وفي الفن البدائي عند كل الشعوب، ومن ضمنها الفن الماقبل كلاسيكي عند اليونان والرومان. وحتى في الفترة الكلاسيكية لا يختفي هذا النوع، المضايق من طرف الفن الرسمي، بل يستمر في



العيش وفي التطور داخل بعض المجالات «الدنيا» غير القانونية: مجال الفنون التشكيلية الهزلية، وعلى الأخص تلك التي من الحجم الصغير، شأن التماثيل الخزفية الصغيرة التي تحدثنا عنها في السابق، الأقنعة الهزلية، وتماثيل سيلانية silènes، وشياطين الخصوبة، والتماثيل الشعبية جداً التي تمثل تِرْزِيتْ البشع Thersite، إلخ، في فن رسم المزهريات الهزلية، مثلاً صور الأشباه الهزليين (هيرقليس، أوديسا)، مشاهد كوميدية، إلخ؛ وأخيراً في مجالات الأدب الهزلي الواسعة، والذي يرتبط بشكل أو بآخر بالمباهج من النوع الكرنفالي، الدراما الهجائية الساخرة، الكوميديا الأتيكية القديمة attique، الإيماءات، إلخ. وفي نهاية العصر القديم عرف نوع مدونة الصور الغروتيسكية مرحلة من الازدهار والتجدد، وكاد يشمل كل مدارات الفن والأدب. حينها برز نوع جديد من الغروتيسك بفعل التأثير القوي للفن الشرقي. لكن بما أن الفكر الجمالي والفني في العصر القديم قد نشأ في مسار التقليد الكلاسيكي، فإنه لم يمنح لنوع مدونة الصور الغروتيسكية تسمية عامة ودائمة، بمعنى مصطلح خاص، كما لم تعترف به النظرية أيضاً والتي لم تمنحه معنى دقيق.

وخلال أطور الغروتيسك القديم الثلاثة: البدائي، الكلاسيكي وما بعد القديم، شهدنا تكوين عناصر الواقعية الأساسية. ومن الخطأ أن لا نرى فيها سوى «نزعة طبيعية فظة»، مثلما حدث ذلك أحياناً. إلا أن الطور ما بعد القديم للواقعية الغروتيسكية يتجاوز إطار دراستنا[1]. في الفصول الموالية سوف نكتفي بمعالجة الظواهر التي كان لها تأثير في أعمال رابليه.

---

(١) كتاب أ. ديتريش. بولشينيلا. رسوم جدارية من بومباي ومسرحيات ساخرة رومانية. ليبزغ. ١٨٩٧. يشمل وثائق بالغة الأهمية وملاحظات نفيسة جدا عن الغروتيسك في العصر القديم وجزئيا في العصر الوسيط وعصر النهضة. إلا أن المؤلف لا يستعمل مصطلح «غروتيسك». وما يزال هذا الكتاب يحتفظ في مواضع عديدة منه براهنيته.



إن ازدهار الواقعية الغروتيسكية هو منظومة صور الثقافة الهزلية الشعبية في العصر الوسيط، وملحمتها الفنية تتمثل في أدب عصر النهضة. وفي هذه الفترة ظهر مصطلح *غروتيسك* الذي كان له في شكله البدائي معنى ضيق. وفي بداية القرن الخامس عشر أظهرت حفريات أنجزت في روما في أعماق حمامات تيتوس Titus الرومانية عن وجود نوع من الرسوم الزخرفية التي كانت مجهولة إلى ذلك الحين، وقد تمت تسمية هذا النوع «la grottesca»، المشتقة من الاسم الإيطالي *la grotta* (المغارة). وبعد ذلك بقليل تم اكتشاف الزخارف نفسها في مواقع أخرى من إيطاليا. ما هي خصائص هذا النمط الزخرفي؟

إن هذا الاكتشاف كان قد بهر المعاصرين له عبر التوظيف الخارق، الجامح الخيال والحر للأشكال النباتية والحيوانية والإنسانية التي تنتقل من شكل لآخر. إننا لا نرى الحدود الواضحة والثابتة التي تفصل بين «مملكات الطبيعة» هذه، في صورة العالم المعتادة: في الغروتيسك، تم اختراق هذه التخوم على نحو جريء. كما أننا لا نرى الثبات المعتاد في فن رسم الواقع: ولم تعد الحركة هي تلك الخاصة بالأشكال الجاهزة كلياً ـ النباتية والحيوانية ـ داخل كون هو الآخر جاهز كلياً وثابت؛ إنها تمّسِخُ إلى حركة داخلية للوجود نفسه وتتجلى في تحول أشكال معينة إلى أخرى، وفي لا اكتمال الوجود الأبدي. إننا نستشعر في هذا اللعب الزخرفي حرية وخفة استثنائيتان في الخيال الفني. وعلاوة على ذلك، فإن هذه الحرية يتم إدراكها بصفتها جرأة مرحة، تكاد تكون ضاحكة. وبالتأكيد فإن رفائيل وتلامذته نجحوا في فهم وإظهار، على نحو فائق الدقة، نبرة هذا الزخرف الجديد المرحة إذ حينما رسموا حجرات الفاتيكان فقد قاموا بمحاكاة الأسلوب الغروتيسكي[١].

---

(١) سوف نستشهد بالتعريف البارز الذي يعطيه ل. بينسكي L. Pinski للغروتيسك: «في الغروتيسك تعبر الحياة كل الدرجات، من الدرجات الدنيا الثابتة والبدائية إلى=



هذه هي الخاصية الأساسية للنمط الزخرفي الروماني الذي انطبق عليه للمرة الأولى هذا المصطلح غير المسبوق والذي كان يشير إلى ما تم الاعتقاد بأنه ظاهرة جديدة. بادي بدي، كان معناه ضيقاً للغاية، لكن في الحقيقة، إن تنوع النمط الروماني لم يكن سوى قطعة صغيرة (نثار) من الكون الشاسع الذي تشكله مدونة صور الغروتيسك الذي وُجِدَ خلال جميع مراحل العصر القديم واستمر في الوجود إبان العصر الوسيط وعصر النهضة. إن هذه القطعة كانت تعكس السمات الأساسية لهذا الكون الشاسع. وهذا ما كان يكفل للمصطلح الجديد حياته المستقبلية المخصبة، وامتداده المتدرج إلى مجموع عالم مدونة الصور الغروتيسكية الذي يكاد يكون غير محدود.

لكن توسع المصطلح تم على نحو بطيء جداً، دون وعي نظري واضح بأصالة ووحدة العالم الغروتيسكي. إن أول محاولة للقيام بتحليل نظري، وللدقة أكثر، مجرد وصف وتقييم للغروتيسك، كانت من إنجاز فازاري Vasari والذي باعتماده رأي فيتروف Vitruve (وهو مهندس معماري روماني درس فن عصر أغسطس) أصدر حكما سلبياً عن الغروتيسك. إن فيتروف، الذي يستشهد به فازاري بكثير من الاعجاب، كان يهاجم تلك الموضة الجديدة «الهمجية» والمتمثلة في «تلطيخ الجدران بمسوخ بدل صور واضحة لعالم الأشياء»؛ بعبارة أخرى، إنه كان يهاجم الأسلوب الغروتيسكي انطلاقاً من مواقف كلاسيكية باعتباره انتهاكاً فجا للأشكال والمعايير «الطبيعية»، وكذلك كان رأي فازاري.

=الدرجات العليا المتحركة الروحية من ذلك الإكليل من الأشكال الأكثر تنوعا والتي تشهد على وحدته وتماسكه، في. تقريبه للبعيد، وفي جمعه بين المتناقضات، وفي خرقه للمقولات المعتادة، فإن الغروتيسك في الفن يشبه المفارقة في المنطق. للوهلة الأولى يبدو الغروتيسك طريفا ومسليا فحسب، بينما هو ينطوي على إمكانيات كبيرة». (المرجو مراجعة كتاب: واقعية عصر النهضة. المنشورات الأدبية التابعة للدولة، موسكو، ١٩٦١، ص١١٩ ـ ١٢٠ باللغة الروسية).



وقد هيمن هذا الموقف لأمد طويل جداً. إن الفهم العميق والواسع للغروتيسك لن يظهر إلا في النصف الثاني من القرن ١٨.

في القرنين ١٧ و١٨ بينما كان القانون الكلاسيكي هو السائد في جميع ميادين الفن والأدب فإن الغروتيسك المرتبط بالثقافة الهزلية الشعبية كان على هامش الآداب الجميلة، وكان ينحدر إلى مستوى الهزل من الدرجة الدنيا أو كان ضحية للتفكك الطبيعوي الذي تحدثنا عنه سابقاً.

في هذه الفترة (وبالضبط منذ النصف الثاني من القرن ١٧) نشهد سيرورة انكماش، وتهجين وإضعاف متدرجة لأشكال الشعائر والعروض الفرجوية الكرنفالية في الثقافة الشعبية. من جهة، هناك تأميم لحياة الاحتفال التي صارت حياة مظاهر فارغة؛ من جهة أخرى تمت إعادتها إلى اليومي، أي تقهقرت إلي الحياة الخاصة، المنزلية، العائلية. إن امتيازات الساحة العامة المغمورة بالاحتفال أصبحت مقيدة أكثر فأكثر. إن رؤية العالم المميزة، الكرنفالية، بشموليتها وجرأتها وطابعها المثالي وتوجهها نحو المستقبل بدأت تتحول إلى مجرد مزاج للاحتفال. أما الاحتفال فقد توقف *تقريباً عن كونه حياة الشعب الثانية، انبعاثه وتجدده المؤقتين. لقد أكدنا على الفضلة «تقريباً» إذ في حقيقة الأمر لا يمكن تدمير مبدأ الاحتفال الشعبي الذي يتمتع به الكرنفال. رغم انحساره وإضعافه، فقد واصل مع ذلك تخصيب مختلف مجالات الحياة والثقافة.*

وهناك مظهر متميز في هذه السيرورة يشد انتباهنا. لم يعد أدب هذين القرنين (أو يكاد) خاضعا للتأثير المباشر للثقافة المفقرة للاحتفال الشعبي. إن رؤية العالم الكرنفالية ومدونة الصور الغروتيسكية استمرت في الحياة والانتقال فقط داخل التقاليد الأدبية، وخاصة منها تقاليد عصر النهضة.

وحيث أنه فقد روابطه الحية بالثقافة الشعبية للساحة العامة، ولأنه



صار تقليداً أدبياً صرفاً، فإن الغروتيسك قد انحط. ونشهد ما يشبه إضفاء الصفة الرسمية (الصوغ الشكلي) على صور الكرنفال الغروتيسكية والتي سمحت لعدة نزعات باستعمالها لأغراض مختلفة. بل لم يكن الصوغ الشكلي بأكمله خارجياً فحسب، بل إن غنى الشكل الغروتيسكي والكرنفالي وقوته الفنية والاستقرائية، التعميمية قد استمرت في كل الظواهر البارزة تلك الفترة (القرنين ١٧ و١٨): في الكوميديا ديلارتي commedia dell'arte، والتي حافظت، أكثر من أي شيء آخر، على صلتها بالكرنفال الذي أدى إلى ظهورها، في مسرحيات موليير الكوميدية (القريبة من الكوميديا ديلارتي)، في الرواية الهزلية، وفي احتفالات القرن ١٧ التنكرية، في روايات فولتير وديدرو الفلسفية (الحلي المفضوحة، جاك القدري)، في أعمال سويفت Swift وآخرين أيضاً. مهما كانت الاختلافات من حيث الطابع والوجهة، ففي كل هذه الظواهر يضطلع شكل الغروتيسك الكرنفالي بوظائف مشابهة؛ إنه يضيء جسارة الابتكار، ويسمح بجمع عناصر متنافرة، وتقريب ما هو بعيد ويساعد على التحرر من وجهة النظر السائدة عن العالم، من كل توافق وحقائق جارية، من كل ما هو مبتذل، اعتيادي، متفق عليه بالإجماع، إنه يسمح أخيراً بإلقاء نظرة جديدة على الكون، وبالشعور بمقدار نسبية كل ما هو موجود، وبالتالي بأن وجود نظام مختلف كلياً للعالم أمر ممكن.

لكن الوعي النظري الواضح والدقيق بوحدة كل الظواهر المجملة في مصطلح «غروتيسك»وخصوصيتها الفنية لم تتقدم إلا على نحو بطيء. ثم إن هذا المصطلح كانت له مترادفات (مزاوجات doublets): مثل أرابيسك، (الذي ينطبق بالأساس على النمط الزخرفي) وهازل، سخيف burlesque، (الذي ينطبق بالأساس على الأدب). وبسبب المنظور الكلاسيكي المهيمن في الجمالية، فإن هذا الوعي النظري كان ما يزال مستحيلا.



في النصف الثاني من القرن ١٨ تدخلت تغييرات أساسية، إن في الأدب نفسه أو في مجال الفكر الجمالي. في ألمانيا، نشب صراع طاحن حول شخصية أرلوكان Arlequin والذي كان يظهر إلزاميا في كل العروض المسرحية، حتى في أشدها جدِّية. وقد سعى كل من غوتشيد Gottsched وأنصار الكلاسيكية الآخرين طرد أرلوكان من خشبة المسرح الجاد والرصين. وقد وصلوا مؤقتاً إلى مبتغاهم. في المقابل دافع ليسينغ Lessing عن أرلوكان. وخلف هذا المشكل الصغير كان يختفي مشكل أكبر، له قيمة المبدأ: هل كان ينبغي السماح في الفن بظواهر لا تستجيب لمتطلبات جمالية الجميل والسامي، وبعبارات أخرى، هل كان يجب قبول الغروتيسك؟ ولهذا المشكل سوف يخصص جوستوس موزر Justus Moser دراسة موجزة نشرت في العام ١٧٦١: Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk - komischen (أرلوكان أو الدفاع عن الهزل الغروتيسكي). لقد كان أرلوكان يتحدث بنفسه للدفاع عن الغروتيسك. ويؤكد موزر على أن أرلوكان هو بمثابة قطعة من عالم خاص (عالم مصغَّر) يدخل ضمنه كولومبين Colombine، والقبطان، والدكتور، إلخ، بمعنى عالم الكوميديا ديلارتي. إن لهذا العالم حوزته، وقوانينه الجمالية الخاصة ومعياره الخاص للكمال غير التابع لجمالية الجميل والسامي الكلاسيكية. وفي الوقت نفسه فإن موزر يقابل هذا العالم بالهزلي «الأدنى» الخاص بمنصات المعارض tréteaux forains، مما نتج عنه تقليص لمقولة الغروتيسك. بعد ذلك، يكشف موزر عن بعض خصائص العالم الغروتيسكي: إنه يسمه بال«وهمي»، أي يجمع عناصر متنافرة، كما يبرز خرقه للأبعاد الطبيعية، (الطابع المبالغ فيه) وحضور العنصر الكاريكاتيري والبارودي. وأخيراً يبرز موزر المبدأ الهزلي في الغروتيسك بتفسيره للضحك على أنه حاجة للفرح وللبهجة التي تشعر بهما النفس البشرية. إن كتاب موزر يمثل أول دفاع عن الغروتيسك، وإن كان ما يزال محدوداً.



في العام ١٧٨٨ قام الناقد الأدبي الألماني فلوجل Flogel، وهو مؤلف كتاب *حكاية* الأدب الهزلي في أربعة أجزاء، وكتاب *تاريخ مهرِّجي البلاط*، بنشر كتابه *تاريخ الهزل الغروتيسكي*[(١)]. إن فلوجل لا يُعَرِّفُ ولا يُحَدِّدُ مقولة الغروتيسك لا من المنظور التاريخي أو المنظور النسقي. بل يصنف في الغروتيسك كل ما يحيد عن القواعد الجمالية الجارية، وكل ما يضم عنصراً مادياً وجسدياً بارز بوضوح ومبالغ فيه. ومع ذلك فإن القسم الأكبر من الكتاب قد خصص لتجليات الغروتيسك القروسطي. إذ يفحص فلوجل أشكال الاحتفالات الشعبية («عيد الحمقى»، «عيد الحمار» عناصر الاحتفال الشعبية والعامة في عيد القربان الأقدس، الكرنفالات، إلخ) التجمعات الأدبية لنهاية العصر الوسيط («مملكة بازوخ لفقهاء القانون» و«طائفة المغفلين، الأبناء الذين لا هَمَّ لهم»، إلخ)، الهزليات، المقالب، ألعاب ثلاثاء المرفع، بعض أشكال الهزل الشعبي في الساحات العامة، إلخ. وعلى العموم، فإن فلوجل يحصر شيئاً ما أبعاد الغروتيسك: إنه لا يفحص بتاتاً التجليات الأدبية الصرف للواقعية الغروتيسكية (مثلاً باروديا العصر الوسيط اللاتينية). إن غياب المنظور التاريخي والنسقي يجعل من اختيار مواد البناء في بعض الأحيان متروكاً للصدفة. إن المؤلف يفهم على نحو سطحي معنى الظاهرة نفسها؛ وفي حقيقة الأمر لا نستطيع حتى الحديث عن فهم، بما أن فلوجل قد عمل فقط على جمعها وكأنها أشياء مثيرة للفضول. ورغم ذلك فبالنظر إلى الوثائق التي يشتمل عليها، ما يزال كتاب فلوجل يحافظ على قيمته.

---

(١) لقد تمت إعادة طبع كتاب فلوجل عام ١٨٦٢ م طبعة مزيدة ومنقحة في: Fr. W. Ebeling. تاريخ الهزل الغروتيسكي، ليبزغ. ١٨٦٢، وقد عرف هذا الكتاب خمس طبعات، وكل إحالاتنا لهذا الكتاب مأخوذة من الطبعة الأولى إيبلينغ. وفي العام ١٩١٤ ظهرت طبعة جديدة لفلوجل على يد ماكس بروير Max Brauer.



إن موزر وفلوجل لا يعرفان سوى الهزل الغروتيسكي، أي الغروتيسك المبني على مبدأ الضحك، والذي يمنحانه قيمة مرِحة ومُبْهِجَة. ذلكم كان هو موضوع دراستهما: الكوميديا ديلارتي بالنسبة لموزر والغروتيسك القروسطي بالنسبة لفلوجل.

بيد أنه في الحقبة ذاتها التي ظهر فيها هذان الكتابان، والتي بدا فيها أنهما يتوجهان إلى الماضي، إلى المراحل السابقة على الغروتيسك، فإن هذا الأخير كان يدشن مرحلة جديدة.. في الفترة ما قبل الرومنسية وعند بدايات الرومنسية، نشهد إحياء للغروتيسك الذي أخذ إذاك معنى جديد جذرياً. وصار الغروتيسك حينها يعبر عن رؤية للعالم ذاتية وفردية، بعيدة جداً عن الرؤية الشعبية والكرنفالية للقرون السابقة (و إن حافظت على بعض من عناصر هذه الرؤية الشعبية). إن أول وأهم تعبير عن الغروتيسك الذاتي يتمثل في رواية ستيرن Sterne *حياة وآراء تريسترام شاندي* (وهي ترجمة فريدة لرؤية رابليه وسرفانتس للعالم في لغة العصر الذاتية الجديدة). ويتمثل تنويع آخر للغروتيسك الجديد في الرواية الغروتيسكية أو السوداء. وعلى الأرجح، فإن الغروتيسك الذاتي تطور في ألمانيا بقدر كبير من القوة والتفرد. إن دراماتورجيا تيار العاصفة والعاطفة Sturm und Drang، وبداية الرومنسية (لينز، كلينغر، تيك الشاب Lenz ,Klinger,Teck le jeune,) وروايات هيبيل وجان بول، Hippel, Jean - Paul، وأخيراً أعمال هوفمان Hoffmann، هي التي كان لها تأثير كبير في تطور الغروتيسك الجديد وكذا في الأدب العالمي برمته. وأصبح فردريك شليغل وجان بول هما مُنظِّراً هذه النزعة.

يعتبر الغروتيسك الرومنسي ظاهرة مهمة في الأدب العالمي، وقد كان يمثل إلى حد ما ردة فعل ضد عناصر الحقبة الكلاسيكية والقرن ١٨ المسؤولان عن الحصر والجدية الأحادية لهذه التيارات: النزعة العقلانية المتصنعة الوقار الضيقة، سلطوية الدولة والمنطق الشكلي، [illegible] كل ما هو جاهز، مكتمل وأحادي، نزعة فلاسفة الأنوار التعليمية



والنفعية، نزعة التفاؤلية الساذجة أو المبتذلة. إن الغروتيسك الرومانسي كان يرفض كل ذلك ويستند قبل أي شيء إلى تقاليد عصر النهضة الموروثة بالأساس عن شيكسبير وسرفانتس اللذان تمت إعادة اكتشافهما لحظتئذ، وعلى ضوئهما يتم تأويل غروتيسك العصر الوسيط. لقد كان لستيرن Sterne تأثير كبير في الرومانسية الغروتيسكية إلى حد أننا نستطيع، بمعنى ما، اعتباره رائداً لهذا الاتجاه.

إن التأثير المباشر للأشكال الكرنفالية في الاحتفالات الشعبية (التي غذت فقيرة مسبقا) كان ضعيفاً ظاهريا، لأن التقاليد الأدبية كانت مهيمنة. ورغم ذلك تنبغي الإشارة إلى التأثير المهم للمسرح الشعبي (وعلى الأخص مسرح الدمى المتحركة) وبعض الأشكال الهزلية في منصات المعارض.

خلافاً لغروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة، المرتبط مباشرة بالثقافة الشعبية والموسوم بطابع شمولي وعمومي، فإن الغروتيسك الرومانسي هو غروتيسك *الحجرات المغلقة*، نوع من الكرنفال يعيشه الفرد في عزلة، مع وعيه الحاد بعزلته. إن الإحساس الكرنفالي بالعالم تم نقله على نحو ما إلى لغة الفكر الفلسفي المثالي والذاتي ولم يعد ذلك الإحساس المعيش (بل نستطيع القول المعيش جسدياً) بالاتحاد، بطابع الوجود الذي لا ينضب، الذي كان عليه في غروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة.

إن مبدأ الضحك يشهد أهم تحول. بالطبع، فإن الضحك يستمر: وإذا كان الغروتيسك الأكثر احتشاماً قد نُحّيَ جانباً في الجد الذي لا غبار عليه، ففي الغروتيسك الرومانسي قلّت درجة الضحك واتخذ شكل الفكاهة والسخرية والاستهزاء. كما لم يبق مرِحاً ومُبْتهِجاً. أما المظهر المُوَلِّد والإيجابي في مبدأ الضحك فقد اختزل إلى حده الأدنى.

ونجد من بين أشد الأقوال تشخيصاً للضحك ما جاء في إحدى روائع الغروتيسك الرومانسي، *جولات الليل*، للكاتب بونافونتورا



Bonawentura (وهو اسم مستعار لمؤلف مجهول، ربما كان هو جان جاسبار فيتزل Jean - Gaspard Wetzel)[1] الذي يحكي قصص حارس ليلي. وفي موضع معيَّن يقدم السارد تفسيراً للضحك: «ليس هناك من وسيلة في الدنيا أقوى من الضحك لمواجهة كل إهانات العالم والقدر! إن أقوى عدو يرتعب أمام هذا القناع الساخر، والشؤم بنفسه لسوف يتراجع أمامي إن تجرّأتُ على السخرية منه! وهل من شيء آخر غير الشيطان والتهكم تستحقه الأرض إذن، رفقةَ تابِعِها العاشق، القمر!».

إن هذه الفكرة تبرز طابع الضحك الشمولي، والتصور الذي يمنحه عن العالم، وهذا دليل ضروري لكل غروتيسك؛ كما يتم تمجيد قوته المحرِّرة؛ لكن ليس هناك أدنى تلميح لقوته المولِّدة، ولذلك السبب يفقد نبرته المرحة المبتهجة.

كما أن المؤلف (على لسان سارده الحارس الليلي) يقدم تفسيراً فريداً: إنه يعيد رسم أسطورة أصل الضحك، فالضحك قد تم إرساله إلى الأرض من طرف الشيطان، وقد تمثل للناس على هيئة قناع الفرح واستقبله الناس بالأحضان. لحظتئذ نزع الضحك قناعه الفرِح وأخذ ينظر إلى العالم وإلى الناس بمنظار السخرية القاسية.

إن اضمحلال المبدأ الهزلي الذي ينظم الغروتيسك وفقدانه لقوته المولِّدة المجدِّدة يستدعيان اختلافات أساسية كثيرة أخرى بين غروتيسك العصر الوسيط وغروتيسك عصر النهضة. وتتجلى أبرز هذه الاختلافات في العلاقة بالـ مرعِب. إن عالم الغروتيسك الرومانسي عالم مرعب إلى هذا الحد أو ذاك وغريب عن الإنسان. إن كل ما هو معتاد، مبتذل ومألوف، معروف من قِبل الجميع يصير بغتة غير معقول، مريباً، غريباً

---

(1) Nachtwachen جولات ليلية، ١٨٠٤. (انظر طبعة ر. ستينرت.: جولات ليلية، ليزغ، ١٩١٧)



ومعاديا للإنسان. إن عالمه يتحول فجأة إلى عالم خارجي. والمعتاد، والمطمئن يكشف فجأة عن مظهره المرعب. تلكم هي نزعة الغروتيسك الرومانسية (في أشكالها القصوى، الأكثر رسوخا). إن التصالح مع العالم، عندما يحدث، فهو يتم على مستوى ذاتي وغنائي بل وزاهد. في حين أن غروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة، المرتبط بالثقافة الهزلية الشعبية لا يعرف المرعب سوى في *الفزّاعات الهزلية*، بمعنى في المرعب الذي ينتصر عليه الضحك، فالمرعب يتخذ دوماً منحى مضحكاً ومرِحاً.

إن الغروتيسك، المرتبط بالثقافة الشعبية، يقرب عالم الإنسان، يجعله يتجسد، ويقربه بواسطة الجسد من الحياة الجسدية (بخلاف الاستحواذ الرومانسي، المجرد والروحاني). إن صور الحياة المادية والجسدية من أكل وشرب وتبول وتغوط وتزاوج ووضع تكاد تفقد على نحو كلي دلالتها المولِّدة المجددة وتتحول إلى «حياة دنيا».

أحياناً تعبر صور الغروتيسك الرومانسي عن الخوف الذي يثيره العالم، إنها تريد نقل هذا الخوف إلى القراء («بث الخوف»). إن صور غروتيسك الثقافة الشعبية لا تهدف إطلاقاً إلى بث الخوف. وهذه السمة تميز أيضاً الروائع الأدبية في عصر النهضة. ومن هذا المنظور فإن رواية رابليه تحتل أوج الذروة: يتم وأد الخوف في المهد ويتحول كل شيء إلى بهجة. ومن بين كل روايات العالم فهي الرواية التي لا وجود فيها للخوف.

إن بعض خصائص الغروتيسك الأخرى تنم عن ضعف القوة المولِّدة للضحك. إن نمط الحمق مثلاً هو مميز جداً لكل غروتيسك ما دام يسمح بإلقاء نظرة مغايرة على العالم، ولا يشوش عليها المنظور «العادي»، وهو ما يعني من خلال الأفكار والأحكام المشتركة. لكن في الغروتيسك الشعبي، فالحمق (الجنون) هو باروديا مرحة للعقل الرسمي، للصرامة الأحادية الاتجاه، «للحقيقة» الرسمية. إنه جنون



احتفالي، بينما في الغروتيسك الرومانسي، فإن الجنون يتخذ مسحة عزلة الفرد القاتمة والتراجيدية.

إن نمط القناع يكتسي أهمية كبرى وهو نمط معقد جداً ومحمل بكثير من المعاني في الثقافة الشعبية. إن القناع يترجم فرحة التناوب والتناسخ، النسبية الفرحة، النفي المرح للهوية وللمعنى الأحادي، نفي التطابق الساذج مع الذات؛ إن القناع تعبير عن الانتقالات، عن التحولات المسخية، عن اختراقات الحدود الطبيعية، عن الاستخفاف، عن الألقاب؛ إن القناع يجسد مبدأ لعبة الحياة، ونجد في قاعدته العلاقة المتبادلة المميزة كلياً بين الواقع والصورة والتي تسم الأشكال الأكثر قدماً للشعائر والعروض الفرجوية. ومن المستحيل بداهة استنفاذ رمزية الأقنعة، هذه الرمزية المعقدة للغاية والدالة. ينبغي بكل بساطة الإشارة إلى أن ظواهر من قبيل الباروديا، الكاريكاتير، تكشيرة الوجه، التصنع، التقليد المضحك ليست سوى مشتقات من الضحك، ففي القناع يظهر بجلاء جوهر الغروتيسك العميق[1].

في الغروتيسك الرومانسي، فإن القناع المنتزع من وحدة الرؤية الشعبية والكرنفالية للعالم يصير فقيراً ويكتسب دلالات أخرى غريبة عن طبيعته البدائية. إن القناع يخفي، يحجب، يخدع، إلخ. إن هذه المعاني مستحيلة بالطبع في فترة يساهم القناع خلالها في ثقافة شعبية كاملة عضوياً. في الرومانسية يكاد القناع يفقد تماماً مظهره المولد المجدد، ويكتسي مسحة كئيبة. إنه يخفي في الغالب فراغاً مهولاً، «لا شيء». (وقد تم إبراز هذا النمط على الأخص في الجولات الليلية، لبونافونتورا). أما في الغروتيسك الشعبي فإن القناع يشمل دوماً طابع الحياة الذي لا ينضب ووجوهها المتعددة.

---

(١) إننا نتحدث هنا عن القناع ودلالاته في الثقافة الشعبية في العصر القديم والعصر الوسيط دون مقاربة قيمته في الشعائر الضاربة في القدم.



ورغم ذلك، حتى في الغروتيسك الرومانسي، يحافظ القناع على بصمات من طبيعته الشعبية الكرنفالية التي لا تقبل الاندثار. وحتى في الحياة الجارية الراهنة، فالقناع مغلف دوماً بمناخ معين مميز، إذ يتم الإحساس به بصفته قطعة من عالم ما. ولن يصير القناع أبداً شيئاً ضمن باقي الأشياء الأخرى.

في الغروتيسك الرومانسي تلعب الدمى المتحركة دوراً كبيراً. إن هذا النمط ليس غريباً عن الغروتيسك الشعبي. لكن الرومانسية تضع في صدارته فكرة قوة غير إنسانية، غريبة، تحكم الناس وتحولهم إلى دمى متحركة، وهذه فكرة لا تقر بها إطلاقاً الثقافة الهزلية الشعبية. إن النمط الغروتيسكي لـ *تراجيديا الدمى المتحركة* لا تخص سوى الرومانسية.

إن الطريقة التي تمت بها معالجة شخصية الشيطان تُبرز بوضوح الاختلاف بين نوعي الغروتيسك الاثنين. في حكايات الشيطنات في العصر الوسيط، في الرؤى الهزلية لأحوال الآخرة، في الخرافات البارودية، في النوادر، إلخ، فإن الشيطان هو الناطق المرح المزدوج باسم وجهات النظر غير الرسمية، والقداسة بالمقلوب، إنه ممثل الأسفل المادي، إلخ. ليس فيه شيء مرعب أو غريب (عند رابليه، حينما عاد إبستمون Epistémon من الجحيم «كان يؤكد امام الجميع أن الشياطين هم رفقاء طيبوا المعشر»[1]). أحياناً لا يمثل الشيطان والعالم السفلي نفسه سوى «فزاعتان مرحتان». بينما في الغروتيسك الرومانسي، فإن الشيطان يجسد الفزع، الحزن، المأساوي. ويصير الضحك الجهنمي قاتماً وشريراً.

يجب الإشارة إلى أن في الغروتيسك الرومانسي تتحول الازدواجية عادة إلى مفارقة ثابتة ومباغتة أو إلى نقيض جامد. وهكذا فإن الحارس

(١) فرانسوا رابليه: الأعمال الكاملة. منشورات لابلياد. ص٢٩٦. كتاب الجيب. الجزء الأول، ص٣٩٣.



الليلي السارد في جولات ليلية، له أب شيطان أما أمه فهي قديسة مكرسة. لقد اعتاد الضحك في المعابد والبكاء في المواخير. وعلى هذا النحو فإن الاستخفاف الشعائري القديم من الألوهية، والضحك في المعبد، الخاص بالعصر الوسيط، أثناء عيد الحمقى، تحول في بداية القرن ١٩ إلى ضحك شاذ لشخص غريب الأطوار داخل المعبد.

ولنذكر أخيراً، خاصية أخرى من خصائص الغروتيسك الرومانسي: إنه يفضل الليل: جولات ليلية لبونافونتورا، ليليات Nocturnes للكاتب هوفمان، فما يميزه هو الظلام وليس النور. وعلى العكس من ذلك، فإن النور هو عنصر الغروتيسك الشعبي، إنه نور الربيع، والصباح، والشفق بامتياز[١].

هكذا يبدو الغروتيسك الرومانسي الألماني. وسوف نفحص أدناه النوع الروماني منه. والآن سنقف قليلاً عند نظرية الغروتيسك الرومانسية.

في *محاورة حول الشعر* يتطرق فردريك شليغل Friedrich Schlegel للغروتيسك الذي يطلق عليه عادة «أرابيسك»، إذ ينظر إليه بوصفه الشكل الأكثر قدماً للخيال الإنساني الجامح و«الشكل الطبيعي للشعر». إنه يجد الغروتيسك عند شكسبير، سرفانتس، ستيرن وجان بول. إنه بالنسبة له، مزيج عجيب من عناصر الواقع المتنافرة، إنه تدمير لترتيب ونظام العالم المألوفين، إنه غرابة الصور الحرة، و«تعاقب الحماس والسخرية».

في كتاب *مدخل إلى الجمالية* Verschule der Aesthetik، يبرز جان بول بكثير من الدقة سمات الغروتيسك الرومانسي. كما أنه لا يستعمل بدوره مصطلح «غروتيسك» الذي يشير إليه باسم «الفكاهة المُمِيتة». إن تصوره

---

(١) وللدلالة أكثر فإن الغروتيسك الشعبي يعكس اللحظة التي يعقب فيها النور الظلام، الصباح الليل، والربيع الشتاء.



لهذه الفكاهة المميتة فيه ما لا يزيد عنه من السعة، وهو يتجاوز إطار الأدب والفن: ويدخل فيه عيد الحمقى، عيد الحمار، («قداس الحمار»)، أي أشكال الشعائر والعروض الفرجوية الهزلية للعصر الوسيط، وضمن كتاب عصر النهضة فإنه يذكر في أحيان كثيرة رابليه وشكسبير ويتحدث بالأخص عن «الاستخفاف من العالم بأكمله» («Welt-Verlachung») عند شكسبير من خلال التلميح إلى مهرجيه الحزانى وإلى هامليت Hamlet.

إن جان بول يدرك على نحو يقارب الكمال طابع الضحك الغروتيسكي الشامل. إن «الفكاهة المميتة» لا تصوب ضد ظواهر الواقع السلبية المعزولة، وإنما ضد الواقع بأجمعه، ضد العالم المكتمل برمته. كل ما هو مكتمل يتم تدميره بصفته تلك من طرف الفكاهة. ويركز جان بول على نزعتها المتطرفة: بفضلها يتحول العالم بأكمله إلى شيء خارجي، دخيل، مرعب، ولا مبرر له، فتهتز الأرض تحت أقدامنا، ونشعر بالدوار: لأننا لم نعد نرى لأي شيء من حولنا قرار. ويميز جان بول الشمولية ذاتها، والنزعة المتطرفة نفسها إلى تدمير كل الأسس الأخلاقية والاجتماعية في أشكال الشعائر والعروض الفرجوية للعصر الوسيط.

إن جان بول لا يفصل الغروتيسك عن الضحك، حيث يرى أنه من دون المبدأ الهزلي يكون الغروتيسك مستحيلا، لكن تصوره النظري لا يعرف سوى الضحك المختزل (الفكاهة) الفاقد للقوة المولدة والمجددة، الإيجابية، ومن تم فهو ضحك قاتم وبلا فرح. إن جان بول يؤكد على الطابع الحزين للفكاهة المميتة، ويصرح أن الشيطان، (بالطبع في معناه الرومانسي) كان هو أكبر الفكاهيين.

ومع أن جان بول يستشهد بظواهر تتصل بالغروتيسك في العصر الوسيط وعصر النهضة (بما في ذلك رابليه)، فإنه لا يقدم في حقيقة الأمر سوى نظرية الغروتيسك الرومانسي، ومن خلال هذا المنظار فهو



يعتبر مراحل الغروتيسك السابقة وذلك «بإضفاء طابع رومانسي عليها»، (وعلى الأخص على هدي تأويل رابليه وسرفانتس من طرف ستيرن).

إن جان بول (شأنه شأن شليغل) يؤول الطابع الإيجابي للغروتيسك، وكلمته الختامية، خارج المبدأ الهزلي، وكأنه هروب من كل ما هو مكتمل، مدمَّر من طرف الفكاهة، في مدار روحاني خالص[١].

وبعد ذلك بوقت كثير، وبالتحديد قبل عام ١٨٣٠، نشهد إحياء لصنف مدونة الصور الغروتيسكية في الرومانسية الفرنسية.

في مقدمته لمسرحية كرومويل Cromwell، ثم في ويليام شكسبير، طرح فكتور هوغو Victor Hugo مشكل الغروتيسك على نحو مفيد ومميز للرومانسية الفرنسية.

إنه يعطي معنى واسع لمدونة الصور الغروتيسكية ويكشف عن وجودها في العصر القديم ماقبل الكلاسيكي (الهيدرة: الثعبان ذي الرؤوس السبعة، الهَرْبِيات Harpies، طيور لها أجنحة الصقور وأجساد الأسود وو جوه أنثوية، والعمالقة السيكلوبات). وشخصيات أخرى من الحقبة البدائية، ثم إنه يجمل في هذا النوع كل الأدب ما بعد القديم، منذ أدب العصر الوسيط. في فكر المحدثين، على العكس من ذلك، يوجد الغروتيسك في كل مكان: من جهة فهو يبدع المشوه والمخيف، ومن جهة أخرى، الهزلي والمضحك[٢].

إن المشوه هو المظهر الأساسي للغروتيسك. إن جمالية الغروتيسك هي بقدر كبير جمالية المشوه. لكن في الوقت نفسه يُضْعِفُ هوغو قيمة

---

(١) نجد في أعمال جان بول الأدبية صوراً كثيرة للغروتيسك الرومانسي، على درجة عالية من التميز، خاصة في «الأحلام» و«الرؤى» (انظر كتاب الأعمال من هذا الجنس والذي نشره ر. بانز: جان بول، الأحلام والرؤى، ميونيخ، ١٩٥٤). ويضم هذا المؤلّف نماذج مثيرة لغروتيسك الليل والمقابر.

(٢) فكتور هوغو، كرومويل، باريس، أ. لومير. ١٨٧٦، ص١٨.



الغروتيسك المستقلة باعتباره أداة لإظهار الفارق من أجل تمجيد السامي. إن الغروتيسك والسامي يتكاملان، ووحدتهما (التي نجح شكسبير في الوصول إليها أكثر من أي أحد سواه) تمنح الجمال الأصيل الذي تعجز الكلاسيكية الخالصة عن تحقيقه.

في كتابه ويليام شكسبير، يقدم هوغو تحليلاً مفيداً جداً وملموساً جداً لمدونة الصور الغروتيسكية، وعلى الأخص للمبدأ الهزلي المادي والجسدي. وسوف نقف عند ذلك في ما بعد ما دام هوغو يَبْسُط فيه أيضاً تصوره لأعمال رابليه.

إن الاهتمام بالغروتيسك وأطواره السابقة كان شاغلا اقتسمه كذلك باقي الكتاب الرومانسيين الفرنسيين. لكن تجدر الإشارة إلى أنه على الأرضية الفرنسية كان يُنظر إلى الغروتيسك بصفته موروث وطني. في العام ١٨٥٣ نشر ثيوفيل غوتييه Théophile Gauthier مؤلفاً بعنوان غروتيسك (بصيغة الجمع) Les Grotesques حيث جمع فيه كل ممثلي الغروتيسك الفرنسي، المنظور إليه بالمعنى الواسع: نجد فيه فييون Villon، وشعراء القرن ١٧ الماجنون (ثيوفيل دو فيو Théophile de Viau، وسان آمان Saint - Amant)، سكارون Scarron، سيرانو دو بيرجراك Cyrano de Bergerac بل وسكوديري Scudery.

وعلى سبيل الختام، تجب الإشارة إلى مظهرين إيجابيين، أولاً، لقد استقصى الرومانسيون الفرنسيون جذور الغروتيسك الشعبية؛ ثانياً، لم ينسبوا أبداً للغروتيسك أية وظائف هجائية خالصة.

بالطبع، إن تحليلنا للغروتيسك الرومانسي ليس جامعا مانعا. إضافة إلى ذلك، فإنه يكتسي طابعاً أحادي الجانب شيئاً ما، بل وجداليا، وذلك لأننا حرصنا على تسليط الضوء على الفوارق بين الغروتيسك الرومانسي ومدونة الصور الغروتيسكية للثقافة الشعبية في العصر الوسيط وعصر النهضة. لكن يبقى مع ذلك أن الرومانسية أنجزت كشفا إيجابيا له



أهمية كبيرة، إنه كشف الفرد الحميمي، الذاتي، العميق، المرَكَّب، الذي لا يمكن سبر أغواره.

إن هذا *الطابع الداخلي اللانهائي* لدى الفرد كان غريباً عن غروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة، لكن اكتشافه من طرف الرومانسيين لم يكن ممكنا إلا بفضل استعمالهم للمنهج الغروتيسكي ولقوته القادرة على التخليص من كل دوغمائية، من كل طابع مكتمل ومحدود. في عالم مغلق، جاهز كلياً، قار وحيث ترتسم تخوم واضحة وثابتة بين كل الظواهر والقيم، لم يكن في المستطاع اكتشاف اللانهائي الداخلي. وللاقتناع بذلك، يكفي مقارنة التحليلات العقلانية الجامعة المانعة التي تجند لها الكلاسيكيون وصور الحياة الحميمية عند ستيرن والرومانسيين. إن القوة الفنية والاستقرائية للمنهج الغروتيسكي تبرز بشكل صارخ. لكن كل هذا يتجاوز إطار دراستنا.

والآن، لنقل بضع كلمات حول فهم الغروتيسك في جمالية هيغل Hegel وفيشر Fisher.

إن هيغل لا يشير سوى للطور البدائي للغروتيسك الذي يُعَرِّفُه على أنه تعبير عن المزاج ما قبل الكلاسيكي وما قبل الفلسفي. وباعتماده على الطور البدائي الهندي ميَّز هيغل الغروتيسك بسمات ثلاث: خليط متنافر من مناطق الطبيعة، افتقاد القياس في المبالغة وإكثار بعض الأعضاء (الآلهة الهندية ذات الأذرع والأرجل الكثيرة). إن هيغل يجهل كلياً الدور المنظِّم الذي يضطلع به المبدأ الهزلي في الغروتيسك ويعتبره خارج أي صلة بالهزلي.

وبصدد مسألة الغروتيسك، فإن فيشر يخالف هيغل، إذ يرى أن ماهية الغروتيسك نفسها وقوته المحركة يتمثلان في المضحك، وفي الهزلي. «الغروتيسك» هو الهزلي في شكل عجائبي، هو الهزلي «الأسطوري». إن في هذه التعريفات قدر معين من العمق.

ويجب التأكيد على أنه خلال التطور الذي شهدته الجمالية الفلسفية



حتى عصرنا هذا، لم يتم فهم الغروتيسك وتقديره حق قدره، كما أنه لم يجد مكانه في نسق الجمالية.

بعد الرومانسية، ومنذ النصف الثاني من القرن ١٩، تراجع الاهتمام بالغروتيسك فجأة، سواء في الأدب أو في التاريخ الأدبي. وحينما تتم الإشارة إلى الغروتيسك، فإنه إما يتم إرجاعه إلى أشكال الهزل الفض من الدرجة الدنيا، أو يتم تأويله بصفته شكل مميز للهجاء المقذع، موجه ضد ظواهر فردية سلبية صرف. وعلى هذا النحو، فإن عمق وشمولية الصور الغروتيسكية برمتها تختفي إلى غير رجعة.

في العام ١٨٩٤ ظهر الكتاب الأكبر حجما حول هذه المسألة: *تاريخ الهجاء الغروتيسكي* للكاتب شنيغانس Schneegans (Geschicht der grotesken Satyre)، المخصص بالأساس لرابليه والذي يعتبره الكاتب من أكبر ممثلي السخرية الغروتيسكية؛ كما يقدم في الآن نفسه نظرة موجزة لبعض تجليات الغروتيسك القروسطي. ويعد شنيغانس هو المتحدث الأفصح تعبيراً عن تأويل الغروتيسك تأويلاً هجائياً خالصاً. وفي رأيه، يعد الغروتيسك دوماً وحصرياً هجاءً سلبياً محض، *إنه تضخيم مبالغ فيه لما لا يجب أن يكون*، مبالغة تتجاوز المحتمل وقوعه، ويصير على هذا النحو عجائبيا، إذ عند التضخيم المتطرف لما لا يجب أن يكون، توجه إليه ضربة أخلاقية واجتماعيه، يقول مؤكدا.

إن شنيغانس لا يدرك على الاطلاق نزعة المبالغة الإيجابية الكامنة في المبدأ المادي والجسدي في غروتيسك العصر الوسيط وعند رابليه. كما لا يدرك معنى القوة المولدة المجددة للضحك الغروتيسكي. إنه لا يعرف سوى الضحك السلبي، البلاغي، الكئيب، لهجاء القرن ١٩، وبروح هذا الضحك يؤول تجلياته في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة. وهذا أقصى تعبير عن التحديث الذي بدّل طبيعة الضحك في التاريخ الأدبي. كما أن المؤلف لا يفهم أيضاً شمولية الصور الغروتيسكية. إن تصوره خير تمثيل لمجموع التاريخ الأدبي في النصف



الثاني من القرن ١٩ وفي العقود الأولى من القرن ٢٠. وحتى في أيامنا هذه، فإن الفهم الساخر المحض للغروتيسك، وعلى الأخص لأعمال رابليه، مثلما فهمه شنيغانس لم يختف بعد.

ومثلما ذكرنا ذلك، فإن شنيغانس يبني تصوره بالأساس على تحليل أعمال رابليه. ولهذا السبب، سوف نقف عند كتابه في ما يلي من دراستنا.

نشهد في القرن العشرين نهضة جديدة وقوية للغروتيسك وإن كان يصعب تطبيق مصطلح «نهضة» على بعض أشكال الغروتيسك الحديث جداً ultra - moderne . إن مشهد تطوره معقد ومتناقض جداً. ومع ذلك، ففي المجمل نستطيع أن نستخلص منه خطَّين رئيسيين: الأول هو الغروتيسك الحداثي (ألفريد جاري، السورياليون، التعبيريون، إلخ). إن هذا الغروتيسك يستعيد (بدرجات مختلفة) تقاليد الغروتيسك الرومانسي، وفي الوقت الحاضر فهو يتطور بتأثير من تيارات وجودية مختلفة. الخط الثاني هو الغروتيسك الواقعي (طوماس مان، برتولد بريخت، بابلو نيرودا، إلخ)، وهو يستعيد تقاليد الواقعية الغروتيسكية والثقافة الشعبية، وأحياناً، يعكس التأثير المباشر للأشكال الكرنفالية (بابلو نيرودا).

ليس غرضنا بتاتاً هو تحديد خصائص الغروتيسك الراهن. سوف نتوقف فقط عند النظرية الأخيرة المرتبطة بالخط الثاني. إننا نرمي بذلك إلى مؤلف الناقد الأدبي الألماني المرموق ولفغانغ كايزر Wolfgang Kayser، Das Groteske in Malerei und Dichtung، الغروتيسك في فن الرسم والأدب. ١٩٥٧[1].

وبالفعل فإن كتاب كايزر هو أول دراسة، ولحد الآن الوحيدة،

---

(١) أعيد طبع هذا المؤلف بعد وفاة صاحبه في العام ١٩٦٠ ـ ١٩٦١، في طبعة موسوعة روهوليت الألمانية. وكل إحالاتنا ترجع لهذه الطبعة.



المخصصة لنظرية الغروتيسك. إنه يضم عدداً كبيراً من الملاحظات القيمة والتحليلات الدقيقة. ورغم ذلك، ليس في وسعنا الاتفاق مع التصور العام للكاتب.

لقد سعى كايزر إلى تقديم نظرية شاملة للغروتيسك، بل والكشف عن جوهر هذه الظاهرة. وفي حقيقة الأمر، فإن كتابه لا يقدم سوى نظرية (وعرضا تاريخيا موجزا) للغروتيسك الرومانسي والغروتيسك الحداثي، وللدقة للثاني فقط، ما دام المؤلِّف لا يرى الغروتيسك الرومانسي إلا من خلال منظار الغروتيسك الحداثي، ولهذا السبب فهو يفهمه ويُقَيِّمُه على نحو مشوَّه شيئاً ما. إن نظرية كايزر لا تنطبق إطلاقاً على مسار آلاف السنين السابقة على الرومانسيين: الطور البدائي، الطور القديم، (مثلاً الدراما الهجائية أو الكوميديا الأتيكية)، العصر الوسيط وعصر النهضة.، المرتبطة جميعها بالثقافة الهزلية الشعبية، بل إن المؤلف لا يتطرق حتى لهذه الظواهر (ويكتفي بذكر بعض منها). إنه يبني كل خلاصاته وتعميماته على تحليلات الغروتيسك الرومانسي والحداثي، في حين أن هذا الأخير، وقد سبق لنا قول ذلك، هو الذي يحدد تصوره. وهكذا، فإن طبيعة الغروتيسك الحقيقية، ظلت غير مفهومة، هي التي لا تنفصل عن عالم الثقافة الهزلية الشعبية الفريد وعن الإحساس الكرنفالي بالعالم. في الغروتيسك الرومانسي، تم إضعاف وإفقار، وإلى حد ما، تأويل هذه الطبيعة مجدداً. ومع ذلك، حتى في هذا الأخير، فإن كل الأنماط الرئيسية التي يعود أصلها ظاهرياً إلى الكرنفال تحافظ على ذكرى معينة من المجموع القوي الذي كانت تشكل في الماضي جزء منه. وهذه الذكرى تصحو في أفضل أعمال الغروتيسك الرومانسي (ذات قوة مميزة، وإن كانت مختلفة، عند ستيرن وهوفمان). إن هذه الأعمال أقوى وأعمق وأبهج من تصور العالم الذاتي والفلسفي الذي تعبر عنه. لكن كايزر يجهل هذه الذكرى ولا يبحث فيها عنها. إن الغروتيسك الحداثي الذي يمنح لتصوره نبرته قد أوشك على



فقدان هذه الذكرى بل كاد إلى حد أقصى يضفي طابعاً شكلياً على الإرث الكرنفالي للأنماط والرموز الغروتيسكية.

ما هي حسب كايزر الخصائص الأساسية لمدونة الصور الغروتيسكية؟

عند قراءتنا لتعريفات المؤلِّف نندهش لنبرة العالم الغروتيسكي الكئيبة، المرعبة والمخيفة التي ينفرد لوحده بفهمها على ذلك النحو. والواقع أن هذه النبرة غريبة كلياً عن تطور الغروتيسك برمته إلى حدود الرومانسية. لقد قلنا إن غروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة، المشبع بالإحساس الكرنفالي للعالم، يخلص هذا الأخير من كل ما قد يكون مرعباً ومخيفاً، ويجعله مسالماً، مرحاً ومضيئاً إلى الحد الأقصى. كل ما كان مرعباً ومخيفاً في العالم المعتاد يتحول في العالم الكرنفالي إلى «فزّاعات هزلية» مرِحة. الخوف هو التعبير الأقصى لجِدٍّ أحادي الاتجاه وساذج هزمه الضحك (إننا ننضم إلى الإنشاء الرائع لهذا الخط عند رابليه وخاصة من خلال «موضوعة ملبروغ Malbrough»). إن الحرية القصوى الخاصة بالغروتيسك لا تكون ممكنة إلا في عالم طُرِدَ منه الخوف.

والأساسي بالنسبة لكايزر في العالم الغروتيسكي «هو شيء عدواني، غريب، وغير إنساني» (Das Unheimliche,das Verfremdete und Unmenschliche، ص. ٨١).

ويؤكد كايزر بالأخص على المظهر الغريب: «إن الغروتيسك هو عالم صار غريباً». ص. ١٣٦. ويفسر هذا التعريف من خلال مقارنة الغروتيسك بعالم الحكايات الخرافية. فهذا الأخير يمكنِ تعريفه، بالنظر إليه من الخارج، هكذا بصفته غريب وخارج عن المألوف، لكنه ليس عالماً صار غريباً. وعلى العكس من ذلك، في الغروتيسك، ما كان بالنسبة إلينا في مِلْكِنا، قريباً منا، يصير فجأة خارجياً وعدوانياً. إنه عالمنا الذي يتحول بغتة ويصير عالماً للآخرين.



إن هذا التعريف الذي ينطبق على بعض مظاهر الغروتيسك الحداثي، لا يناسب كلياً الغروتيسك الرومانسي، وأكثر من أي شيء آخر، لا يناسب الأطوار السابقة عليه.

وفي حقيقة الأمر، فإن الغروتيسك، وبما فيه الغروتيسك الرومانسي، يمنح إمكانية عالم متغير كلياً، نظام عالمي جديد، بنية حياة جديدة. إنه يدفع إلى تجاوز حدود الوحدة، واليقينية والثبات الزائفة (الكاذبة) لأنه نشأ من رحم الثقافة الهزلية الشعبية. إن الغروتيسك يعمل دوماً، في هذا الشكل أو ذاك، بهذه الوسائل أو تلك، على العودة إلى أرض عصر الإله زحل الذهبي وتوفير *الإمكانية الحية* لعودته. إن الغروتيسك الرومانسي يقوم بذلك هو أيضاً (وإلا لم يعد غروتيسك) لكن من خلال الأشكال التي تخصه. ويصير العالم الموجود فجأة عالماً خارجياً (باستعارتنا لمصطلح كايزر)، تحديداً بفضل انكشاف إمكانية عالم حقيقي خاص بالذات، هو عالم العصر الذهبي، عالم الحقيقة الكرنفالية. ويرجع الإنسان إلى نفسه. ويتحطم العالم الموجود حتى يولد من جديد ويتجدد. وبموته يمنح العالم الحياة. في الغروتيسك، تكون نسبيةُ كل موجود نسبية مرحة دوماً، إن الغروتيسك مشبع دائماً بفرحة التعاقبات، وإن كانت هذه الفرحة، وهذا المرح مختزلان إلى الحد الأدنى (مثلما في الرومانسية).

تجب الإشارة مرة أخرى إلى أن المظهر الطوباوي («العصر الذهبي») يتجلى في الغروتيسك ما قبل الرومانسي، ليس لأجل الفكر المجرد وليس لأجل العواطف الباطنية، وإنما لأنه منجَز وخاضع للإنسان في كله: فكراً ومشاعر وجسداً. إن مساهمة الجسد هذه في عالم ممكن مغاير، مَلَكَةُ فهم الجسد، تكتسي أهمية بالغة بالنسبة للغروتيسك.

ورغم ذلك فإن تصور كايزر لا يترك أي مكان للمبدأ المادي والجسدي، الذي لا ينضب، والمتجدد أبد الدهر. لا يوجد فيه لا الزمن ولا التعاقبات ولا الأزمات، بما يعني، لا شيء مما يتحقق تحت



الشمس، وعلى الأرض، الإنسان، المجتمع الإنساني والذي هو علة وجود الغروتيسك الحقيقي.

إن تعريف كايزر هذا هو ممثل على نحو أقصى للغروتيسك الحداثي: «الغروتيسك، إنه شكل تعبير لـ «ذلك» cela». (ص. ١٣٧).

بالنسبة لكايزر، فـ «ذلك» وجودي أكثر منه فرويدي، «ذلك»، إنها القوة الغريبة التي تنظم العالم، والناس، وحياتهم وأفعالهم. إن كايزر يختزل العديد من أنماط الغروتيسك الرئيسية في الإحساس بهذه القوة الغريبة، نمط الدمى المتحركة مثلاً. وكذلك نمط الجنون. إننا نستشعر دائماً في مجنون ما شيئاً لا يعود إليه، كما لو أن روحاً غير بشرية تسربت إلى نفسه. لقد سبق وقلنا إن الغروتيسك قد استخدم على نحو مختلف جذرياً نمط الجنون: بغية التحرر من «حقيقة هذا العالم» الكاذبة، ولكي يلقي على هذا العالم نظرة متحررة من هذه «الحقيقة».

يتحدث كايزر مرات عديدة عن حرية الخيال الجامح الذي يختص به الغروتيسك. لكن كيف تكون هذه الحرية ممكنة إزاء عالم تسيطر عليه قوة «ذلك» الغريبة؟ هذا هو التناقض الذي يتعذر تجاوزه ضمن تصور كايزر.

وفي حقيقة الأمر، فإن الغروتيسك يحرر من كل أشكال الضرورة غير الإنسانية التي تتسرب إلى الأفكار المسيطرة على العالم. إن الغروتيسك يسقط هذه الضرورة التي يُعَرِّفُها بكونها نسبية ومحدودة. داخل كل مشهد للعالم المهيمن في حقبة معينة تبدو الضرورة دوماً بملامح شيء جاد، قاطع، وجازم. لكن، تاريخياً، فإن أفكار الضرورة كانت دائماً نسبية ومتقلبة. إن مبدأ الضحك والإحساس الكرنفالي بالعالم اللذان يعدان قاعدة للغروتيسك يحطمان الجد أحادي الجانب وكل التطلعات إلى دلالة وقطعية تقع خارج الزمن ويحرران الوعي والفكر والخيال الإنسانية التي تصير جميعها مستعدة لإمكانيات جديدة. ولهذا السبب فإن «صوغا كرنفاليا» carnavalisation معيناً للوعي يسبق دوماً ويهيئ الانعطافات الكبرى، حتى في مجال العلم.



في العالم الغروتيسكي، كيفما كان «ذلك»، فإنه يصير بسيطاً ويتحول إلى «فزّاعة هزلية»؛ عندما نلج هذا العالم، ولو كان عالم الغروتيسك الرومانسي، فإننا نشعر دوماً بنوع من إباحة الفكر والخيال المرحة والمميزة.

وسوف نتوقف عند محورين أخريين لتصور كايزر.

عندما نقوم بجرد لتحليلاته، يصرح أن «في الغروتيسك، لا يتعلق الأمر بالخوف من الموت، وإنما بالخوف من الحياة».

إن هذا التصريح المعبر عنه بروح وجودية يعارض قبل كل الشيء الحياة بالموت. إن هذا التعارض هو دائماً غريب كلياً عن منظومة صور الغروتيسك حيث لا تمثل فيها الموت البتة نفيا للحياة في معناها الغروتيسكي، بما يعني حياة الجسم العظيم لمجموع الشعب. هنا، يدخل الموت في كيان الحياة باعتبارها طوراً ضرورياً، شرطاً لتجددها وإعادة الشباب إليها الدائمين. يتم ربط الموت دائماً بالولادة، والقبر بحضن الأرض التي تحيي. ولادة ـ موت، موت ـ ولادة، هما الطوران المحددان (المكونان) للحياة نفسها، وهذا ما يعبر عنه روح الأرض بتلك الكلمات المشهورة في فاوست Faust غوته[1]. الموت متضمن في

---

(١) وهذه هي الأبيات:

الولادة والموت

بحر خالد

حركة متعاقبة

حياة ملتهبة.

هنا، الحياة والموت ليسا متعارضان؛ بل على العكس، الولادة والقبر مترادفان، متصلان معا بحضن الأرض وبحضن الجسد اللذان يمنحان الحياة، ويمتصان ويدخلان على نحو مماثل، باعتبارهما طوران ضروريان، في كل الحياة الحي المتغير أبداً، والمتجدد أبدا. وكل هذا يميز أيضاً الإحساس بالعالم عند غوته. العالم حيث يتعارض الموت والحياة والذي فيه تترادف الولادة والقبر هما عالمان مختلفان كلياً. والأخير هو عالم الثقافة الشعبية وهو في جزء منه عالم الشاعر.



الحياة، وموازاة مع الولادة، فهو يحدد حركتها الدائمة. إن الفكر الغروتيسكي يضم كذلك صراع الحياة ضد الموت في جسد الفرد مثل صراع الحياة البالية العنيدة ضد الحياة الجديدة الناشئة (التي عليها أن تأتي)، مثل أزمة الخلافة.

لقد قال ليونار دو فانسي: «حينما ينتظر الإنسان اليوم الجديد، الربيع الجديد، العام الجديد بلهفة مرِحة، يدور بخلده بأنه على هذا النحو ينشد موته الشخصي. »وإن تم التعبير عنه بهذه الصيغة، فإن هذا القول المأثور ليس غروتيسكيا، بل هو مع ذلك مستلْهَم من إحساس كرنفالي بالعالم.

إذن، في نسق مدونة الصور الغروتيسكية، فإن الموت والتجديد لا ينفصلان داخل الكل المتشكل من الحياة، وهذا الكل هو أقل من أي شيء آخر قدرة على إثارة الخوف.

ينبغي التدقيق أنه حتى في صورة الموت التي يقدمها غروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة (وبل في المجال التصويري، مثلاً في «رقصات القبور» لصاحبها هولبين Holbein أو عند دورير DÜRER) هناك دوماً عناصر هزلية. ونعثر دوماً، بقدر يزيد أو يقل، على الفزّاعة الهزلية. في القرون الموالية، وبخاصة في القرن ١٩، أوشك الناس بأكملهم على نسيان إدراك المبدأ الهزلي في تلك الصور التي تم تأويلها في مستوى جِدّي، أحادي الجانب، مما جعلها تبدو سطحية وفاقدة لطبيعتها الأصلية. إن القرن ١٩ البورجوازي لم يحترم سوى الضحك الهجائي على نحو صرف، والذي كان في حقيقة الأمر ضحكاً بلاغياً، حزيناً، جدياً ومتشدقاً (و ليس من غير سبب تم تشبيهه بالسوط [illegible]). كما كان يقبل الضحك المسلي الصرف، الطائش والتافه. [illegible] جدي كان ينبغي أن يكون صارما، مما يعني له نبرة مستقيمة [illegible]

[illegible] الموت المنظور إليها بصفتها تجديد، وترادف الموت



والولادة، وصور الميتات المرحة، تلعب دوراً رئيسياً في منظومة صور الرواية عند رابليه، وسوف نحاول إجراء تحليل ملموس لها في الفصول الموالية من دراستنا.

المحور الأخير من تصور كايزر الذي سيشد انتباهنا هو الطريقة التي يعالج بها الضحك الغروتيسكي. وهاهي عبارته: «إن الضحك الممزوج بالألم يستعير، وهو ماض، من الغروتيسك سمات الضحك المتهكم، (الكلبي) الصَّلف، وأخيراً الشيطاني».

إن كايزر يتصور الغروتيسك بروح أفكار «الحارس الليلي» لدى بونافنتورا ونظرية «الضحك المميت» لدى جان بول، أي ضحك الغروتيسك الرومانسي. ليس للضحك ذلك المظهر المرح، المحرر والمولد، بعبارات أخرى، الخلاق. إضافة إلى ذلك، فإن كايزر يدرك جيداً أهمية مشكل الضحك القصوى في الغروتيسك ويرفض حلها في اتجاه واحد (أنظر المرجع السابق، ص. ١٣٩).

ومثلما قلنا ذلك، الغروتيسك هو الشكل شبه المهيمن في توجهات مختلفة اتخذتها النزعة الحداثية الراهنة. وتصور كايزر، من حيث جوهره نفسه، يصلح له كأساس نظري. وقد يستطيع، مع بعض التحفظات عند اللزوم توضيح بعض جوانب الغروتيسك الرومانسي. لكن يبدو لنا من غير المقبول تماماً توسيعه إلى باقي فترات تطور مدونة الصور الغروتيسكية.

لا يمكن وضع مشكل الغروتيسك وماهيته الجمالية على نحو صحيح، وكذلك حله إلا بالاعتماد على مواد البناء التي تمنحها لنا الثقافة الشعبية في العصر الوسيط وأدب عصر النهضة، وفي هذا المضمار فإن رابليه ينير طريقنا بصفة كبيرة. إننا لا نستطيع الوقوف على العمق الحقيقي، والمعاني المتعددة وقوة مختلف أنماط الغروتيسك إلا من زاوية وحدة الثقافة الشعبية والإحساس الكرنفالي بالعالم؛ وإذا نظرنا إليها خارج هذه الأخيرة، فإنها تصير أحادية الاتجاه، سطحية وفقيرة.



لا وجود للشك في دقة مصطلح «غروتيسك» المنطبق على نوع خاص من صور الثقافة الشعبية في العصر الوسيط وأدب عصر النهضة الذي ينبثق منها. لكن إلى أي حد يجد مصطلحنا «الواقعية الغروتيسكية» ما يبرره؟

في إطار هذا المدخل، لا نستطيع تقديم سوى إجابة تمهيدية لهذا السؤال.

إن الخصائص التي تفصل على نحو جازم غروتيسك العصر الوسيط وغروتيسك عصر النهضة عن الغروتيسك الرومانسي والحداثي - وقبل كل شيء الفهم المادي والجدلي للوجود، عفويا. يمكن تحديدها بالطريقة الأكثر وروداً على أنها *واقعية*. إن تحليلاتنا الملموسة اللاحقة للصور الغروتيسكية سوف تدعم هذه الفرضية.

إن مدونة الصور الغروتيسكية لعصر النهضة، المتصلة مباشرة بالثقافة الشعبية الكرنفالية (عند رابليه، سرفانتس، ستيرن) كان لها تأثير حاسم على كل الثقافة الواقعية الكبرى للقرون الموالية. لقد ارتبطت واقعية الموجة الكبيرة (ستاندال، بلزاك، هوغو، ديكنز، إلخ) دوماً (إن بشكل مباشر أو غير ذلك) بتقليد عصر النهضة، وإن قطع هذه الرابطة أدّى حتمياً إلى إفساد الواقعية، وإلى انحطاطها في شكل التجزيبية الطبيعوية.

ومنذ القرن ١٧، بدأت بعض أشكال الغروتيسك تنحل إلى «وصف» ثابت ورسم من النوع الضيق وذلك ناتج عن التحديد النوعي للتصور البورجوازي للعالم. بينما الغروتيسك الحقيقي غير ثابت إطلاقاً: بل يعمل، عكس ذلك، على التعبير في صوره عن الصيرورة، والنمو، واللااكتمال الأبدي للوجود. ولذلك السبب فإنه يمنح في صوره قُطْبَا الصيرورة، في الآن نفسه ما يذهب وما يحل، ما يموت وما يولد، إنه يظهر جسدين داخل جسد واحد، تبرعم وانقسام الخلية الحية للحياة. في أعالي الواقعية الغروتيسكية والفلكلورية مثلما هو الشأن في موت الكائنات العضوية ذات الخلية الواحدة، لا يبقى هناك من جثة أبداً (إن موت الكائن العضوي أحادي الخلية يلتقي مع تكاثره، أي الانقسام إلى



خليتين، كائنين عضويين، دون أي «بقايا»)، الشيخوخة حبلى، الموت حابل، كل ما هو محدود، مشخص، جامد، جاهز، يتم الإلقاء به في «الأسفل» الجسدي كي ينصهر فيه ويخضع لولادة جديدة. لكن خلال انحلال وتفكك الواقعية الغروتيسكية ينمحي قطبه الإيجابي أي الحلقة الفتية في الصيرورة (والتي يحل مكانها الحكمة الأخلاقية والتصور المجرد)، ولا يتبقى إلا جثة خالصة، شيخوخة غير حبلى، خالصة، معادلة لنفسها، معزولة، منزوعة من الكل السائر في النمو والذي كانت فيه ترتبط بالحلقة الفتية التالية من السلسلة الفريدة للتطور والتقدم.

لم يعد سوى عبارة عن غروتيسك مبتور، عن تمثال لشيطان الخصوبة ذي القضيب المقطوع والبطن الضامر. مما يولد كل تلك الصور العقيمة لـ «مشخِّص»، ولكل تلك الأنواع «الحِرَفية» من محامين، وباعة، ووسيطات دعارة، ورجال ونساء عجائز، إلخ، وكثير من أقنعة الواقعية المنحلة والمتفككة. ومع ذلك فهذه الأنواع قد سبق أن وُجِدَت في الواقعية الغروتيسكية، لكن لم يتم انطلاقاً منها إنشاء مشهد الحياة **كلها**، لم تكن سوى الجزء المحتضر من الحياة المنبعثة. وفي حقيقة الأمر، إن تصور الواقعية الجديد يرسم تخوما جديدة بين الاجساد والأشياء. إنه يقطع الأجساد المضاعفة ويشذب الواقعية الغروتيسكية والفلكلورية من الأشياء التي نمت في الوقت نفسه مع الجسد، إنه يهدف إلى إكمال كل وجود فردي بلا أي صلة مع الكل الأخير الذي سبق له أن فقد الصورة القديمة دون أن يعثر بعد على الجديدة. كما أن فهم الزمن بدوره قد تغير على نحو كبير.

إن الأدب الذي يطلق عليه «الواقعية البورجوازية» للقرن ١٧ (صوريل Sorel، سكارون Scarron، فورتيير Furetière)، إلى جانب عناصر كرنفالية خالصة، هو مملوء سلفاً بصور من الغروتيسك الجامد، أي تقريباً البعيد عن جريان الزمن، عن تيار الصيرورة، وبالتالي فهو إما ثابت في طبيعته المضاعفة، أو منشطر إلى قسمين. بعض المؤلفين،



مثل رينييه Régnier مثلاً، يميلون إلى تأويله على أنه بداية للواقعية، خطواتها الأولى. وفي الحقيقة، يتعلق الأمر ببقايا ميتة، وأحياناً شبه فارغة من حيث المعنى، بقايا الواقعية الغروتيسكية القوية والعميقة.

في بداية مدخلنا هذا، أشرنا إلى أن تجليات الثقافة الهزلية الشعبية، وكذلك الأجناس الخاصة للواقعية الغروتيسكية، قد تمت دراستها على نحو كامل وأساسي بما فيه الكفاية، لكن بالطبع من زاوية المناهج التاريخية ـ الثقافية والتاريخية ـ الأدبية السائدة في القرن ١٩ وفي العقود الأولى من القرن العشرين. من البديهي أنه قد كانت تتم ليس فحسب دراسة الأعمال الأدبية وإنما أيضاً بعض الظواهر النوعية من قبيل «أعياد الحمقى» (بوركلو، دروز، فيلطار Bourquelot, Drews,Villetard)، «ضحك عيد الفصح» (شميد، ريناخ، إلخ Schmid, Reinach)، «الباروديا المقدسة» (نوفاتي، إيفونين، ليهمان Novati, IIvoonen, Lehmann) وظواهر أخرى تخرج في حقيقة الأمر عن مجال الفن والأدب. كما تمت أيضاً دراسة تجليات أخرى للثقافة الهزلية في العصر القديم (أ. ديترش، رايش، كورنفور، إلخ Dieterich, Reich, Cornford). كما أن الباحثين في الفلكور بدورهم قد عملوا الكثير من أجل إضاءة طابع ونشأة أنماط ورموز مختلفة تدخل في إطار الثقافة الهزلية الشعبية (ويكفي أن نذكر في هذا الصدد المؤلف المعلمة **الغصن الذهبي** Le Rameau d'or، لصاحبه ج. فريزر Frazer. وعلى العموم، هناك عدد كبير من المؤلفات العلمية التي تعالج الثقافة الهزلية الشعبية[1]. في ما يلي من دراستنا، لن نفوت الفرصة للإحالة عليها.

---

(١) من بين المؤلفات السوفيتية، مؤلف أ. فريدنبرغ O. Freidenberg، شعرية الموضوع والنوع (هوسليزدات، ١٩٣٦) وهو كتاب ثمين جداً لأنه يضم توثيقاً فلكلورياً كبيراً له علاقة مباشرة بالموضوع (وبالأساس في ما يخص العصر القديم) ومع ذلك، فهذه المادة لم تحللها خصوصاً بروح نظريات الفكر ما قبل المنطقي، إلى حد أنه لم يتم التطرق [illegible] الثقافة الهزلية الشعبية.



وللأسف الشديد، فإن كل هذا الأدب الشاسع، إلا في ما ندر، محروم من الحس النظري. إنه لا يهدف إلى إقامة تعميمات نظرية لها سعة وقيمة المبدأ ولو قليلاً. مما يجعل من هذا التوثيق شبه النهائي، المجموع بدقة، والمدروس أحياناً بإتقان، غير موحَّد ولا خاضع للتأويل. إن ما نطلق عليه اسم عالم الثقافة الهزلية الشعبية الفريد يبدو نوعاً ما وكأنه شرذمة من النوادر المتنافرة والتي يظهر من المستحيل دمجها في تاريخ «جِدِّي» للثقافة والأدب الأوربيين، بالرغم من أبعادها المعتبرة. إن هذا الجمع من النوادر والبذاءات يبقى خارج المسائل «الجادة» للإبداع التي كان على رجال أوربا تقديم حل لها. وإننا نتصور دون عناء أنه، بهذه الطريقة، لم تتم بالكامل دراسة التأثير القوي الذي تمارسه الثقافة الهزلية الشعبية على كل الآداب الجميلة وعلى «فكر الإنسانية المُصَوَّر».

سوف نقدم عرضاً موجزاً لدراستين كان لهما ميزة وضع المشاكل النظرية والتي تمس مشكلنا من خلال مظهرين مختلفين.

في العام ١٩٠٣ نشر ه. رايش كتابا ضخما بعنوان **فن الإيماء le Mime**. بحث من أجل دراسة تاريخية للتطور الأدبي.

وموضوعه في حقيقة الأمر هو الثقافة الهزلية في العصر القديم وفي العصر الوسيط. وتقدم الدراسة توثيقاً غنياً، مفيداً وقيِّماً جداً. إن المؤلف يضيء بدقة كبيرة وحدة التقليد الهزلي الذي يعبر العصر القديم والعصر الوسيط. وأخيراً يفهم الرابط القديم والأساسي بين الضحك وصور «الأسفل» المادي والجسدي. كل ذلك يتيح له الإحاطة عن قرب بموقف دقيق ومثمر من المشكل.

لكن في نهاية المطاف، فإن رايش لم يضع هذا المشكل حقيقة. وقد منعه من ذلك، في رأينا، سببان.

أولاً، إن رايش يسعى إلى اختزال تاريخ الثقافة الهزلية كله في تاريخ فن الإيماء، وهو ما يعني، في جنس هزلي واحد، ولو كان مميَّزا،



وخاصة بالنسبة لنهاية العصر القديم. بالنسبة للمؤلف، فإن فن الإيماء هو مركز بل يكاد يمثل الناقل الوحيد للثقافة الهزلية. ولذلك، فإنه يختزل إلى تأثير فن الإيماء القديم كل أشكال الاحتفالات الشعبية وأيضاً الأدب الهزلي في العصر الوسيط. في سعيه للبحث عن تأثير فن الإيماء القديم، فإن رايش تجاوز حدود الثقافة الأوربية. وكل ذلك أدى حتمياً إلى كثير من المبالغات وجهل كل ما لا يريد الانضواء قسراً تحت لواء فن الإيماء. ينبغي التدقيق أن رايش يشط عن تصوراته نفسها، نظراً لأن وفرة الوثائق تدفعه إلى الابتعاد عن الإطار الضيق لفن الإيماء.

ثانيا، إن رايش يعمد إلى تحديث وإفقار الضحك شيئاً ما، وكذا المبدأ المادي والجسدي الوثيق الصلة به. في تصوره ذاك، يتم كتم مبادئ الضحك الإيجابية ـ قوته المحررة والمولدة ـ (مع أن للمؤلف دراية كبيرة بفلسفة الضحك القديم). إن شمولية الضحك الشعبي، وطابعه الطوباوي، وقيمته كتصور للعالم، لم يتم فهمها هي الأخرى أو تقديرها حق قدرها. لكن على الأخص، فإن المبدأ المادي والجسدي هو الذي يبدو أكثر عرضة للإفقار: إن رايش يعتبره من منظور فكر الأزمنة الحديثة، المجرد، المباين، وبالتالي فإنه يفهمه على نحو ضيق، ويوشك أن يكون فهما طبيعويا.

ذلكم هما العنصران اللذان، في رأينا، يضعفان تصور رايش. ومع ذلك، نستطيع القول إنه قام بالكثير لإعداد موقف صحيح من مشكل الثقافة الهزلية الشعبية. ومن المؤسف للغاية أن كتابه، الغني بتوثيق جديد، أصيل، وجريء في فكره، لم يكن له في أيامه التأثير المنشود.

وفي ما يلي من دراستنا، سوف نحيل مراراً على هذا الكتاب.

الدراسة الثانية، التي نستشهد بها هنا، هي كتاب كونراد بورداخ Konrad Burdach، الإصلاح، عصر النهضة، الإنسية، برلين، ١٩١٨. (Reformation, Renaissance, Humanismus). إن هذا الكتاب الموجز يقرب أيضاً من الموقف من مشكل الثقافة الشعبية، لكن على نحو مختلف



تماماً عن موقف رايش. إنه لا يتحدث أبداً عن المبدأ المادي والجسدي. إن بطله الواحد والوحيد هو فكرة ـ صورة «النهضة»، «التجديد»، «الاصلاح».

إن بورداخ يريد تقديم البرهان على أن فكرة ـ صورة النهضة (بتنويعاتها المختلفة)، التي رأت النور أول الأمر في الميثولوجيا الضاربة في القدم الخاصة بالشعوب الشرقية والقديمة، استمرت في العيش والتطور طوال العصر الوسيط، بل حافظت على نفسها أيضاً في الشعيرة الدينية (طقوس العبادة، والتعميد، إلخ) حيث أصبحت جامدة بفعل العقيدة. في فترة الازدهار الديني للقرن ١٢ (جواكيم دو. فلور، فرانسوا داسيز، والروحانيون Joachim de Flore, François d'Assise, les spiritualistes)، دبّت فيها الحياة من جديد، واقتحمت طبقات واسعة من الشعب، وتلونت بمشاعر إنسانية خالصة، كما أيقظت الخيال الشعري والفني، وصارت تعبيراً عن التعطش المتزايد للنهضة والتجديد في المدار الأرضي حصريا، أي الميدان السياسي والاجتماعي والفني (أنظر الصفحة ٥٧).

إن بورداخ يتبع السيرورة البطيئة والتدريجية لإضفاء الطابع الدنيوي على فكرة ـ صورة النهضة عند دانتي Dante، في أفكار ونشاط رينزي Rienzi، عند بلوطارك Plutarque، بوكاشيو Boccace، إلخ.

إن بورداخ محق في اعتباره أن ظاهرة تاريخية مثل **النهضة** لا يمكن أن تكون نتيجة لأبحاث تستهدف حصرياً المعرفة ولمجهودات ذهنية صادرة عن أفراد معزولين. وهاكم كيف يشرح الأمر:

«إن الهومنسية (الإنسية) والنهضة ليسا نتيجة للمعرفة. إنهما لا يظهران لأن علماء نفضوا الغبار عن معالم مجهولة من الفن والأدب القديم، وينشدون بعث الحياة فيها. إن الهومنسية والنهضة نشأتا جراء انتظار وتوق شغوفين وغير محدودين لحقبة وصلت الشيخوخة،



وروحها المتخبطة في نزعها الأخير كانت متعطشة لشباب جديد» (ص. ١٣٨).

بالطبع، إن بورداخ محق تماماً عندما يرفض استخلاص أصل النهضة وشرحها اعتماداً على مصادر العلماء والكتب، والأبحاث الإيديولوجية الفردية، و«مجهودات ذهنية». وهو محق أيضاً حينما يقول إن النهضة تم الإعداد لها طوال العصر الوسيط بأكمله (وخاصة انطلاقاً من القرن ١٢). وأخيراً فهو محق للتأكيد على أن كلمة «نهضة» لم تكن تعني «نهضة العلوم والفنون في العصر القديم»، وإنما تكتنفها دلالة واسعة جداً ومحملة بالمعنى الذي يضرب بجذوره في أعماق فكر الإنسانية الشعائري والفرجوي والمصوَّر والذهني والإيديولوجي.

لكن بورداخ لم ير ولم يفهم المدار شبه المهيمن الذي وجدت فيه فكرة - صورة النهضة، أقصد الحديث عن الثقافة الهزلية الشعبية في العصر الوسيط. إن الرغبة في التجديد والولادة الجديدة، التعطش لشباب جديد، كلها تسربت للإحساس الكرنفالي بالعالم والذي تجسد على نحو متنوع في الأشكال الملموسة والمحسوسة للثقافة الشعبية (عروض فرجوية، شعائر وأشكال لفظية). وهذا ما كان يشكل الحياة الثانية للاحتفال في العصر الوسيط.

الكثير من الظواهر التي يحللها بورداخ بوصفها هيأت النهضة عكست بدورها تأثير الثقافة الهزلية الشعبية، وبهذا المقياس، فقد استبقت روح عصر النهضة. وهذه حالة جواكيم دو فلور، وعلى الأخص فرانسوا داسيز والحركة التي أنشأها. ولهذا السبب كان هذا الأخير يطلق على نفسه في أعماله اسم «مهرج الرَّب» (Ioculatores Domini). إن تصوره الفريد للعالم بفرحه الروحاني Laetitia spiritualis، بمباركته للمبدأ المادي والجسدي، بإسفالاته وانتهاكاته النوعية، يمكن وصفها (مع قدر من المبالغة) بالكاثوليكية المصاغة كرنفاليا. إن عناصر الإحساس الكرنفالي بالعالم كانت بدورها حاضرة بقوة في كل نشاط ريينزي. كل هذه



الظواهر التي تهيئ عصر النهضة، حسب بورداخ، تتسم بالمبدأ الهزلي المحرِّر والمجدد وإن تم التأكيد عليه أحياناً في شكل محدود للغاية. ومع ذلك، فإن بورداخ لا يأخذ في الحسبان هذا المبدأ إطلاقاً. وحدها النبرة الجادة تتمتع بالوجود حسب رأيه.

هكذا تبدو مسألتنا. ومع ذلك فإن الموضوع المباشر لدراستنا ليس هو الثقافة الهزلية الشعبية وإنما أعمال فرانسوا رابليه. وبالفعل، فإن الثقافة الهزلية الشعبية لا متناهية، ومثلما رأينا ذلك، متنافرة من حيث تجلياتها. فبالنسبة إليها، هدفنا نظري خالص ويتمثل في إبراز وحدتها، ومعناها، وطبيعتها الإيديولوجية العميقة، أي قيمتها بصفتها تصور للعالم، وقيمتها الجمالية. وأفضل وسيلة من أجل حل المشكل هي الانتقال إلى المكان، أي إلى الأرضية التي تم جمع هذه الثقافة ذاتها فيها، حيث تم تركيزها وتأويلها حرفيا، في المرحلة العليا لعصر النهضة، وبعبارات أخرى، الانتقال داخل أعمال رابليه. وهي بالفعل، لا تُعَوَّض ما إن يتعلق الأمر بولوج الجوهر الأعمق للثقافة الهزلية الشعبية. في عالمه الإبداعي فإن الوحدة الداخلية لكل عناصره المتنافرة تبدو بوضوح استثنائي، مادامت أعماله تمثل في الحقيقة موسوعة كاملة للثقافة الشعبية.

نستطيع الآن ختم مدخلنا. ونضيف فقط أننا سوف نعود في صلب مؤلفنا إلى كل الموضوعات والأقوال المعبر عنها هنا في شكل مجرد شيئاً ما ونظري أحياناً، وأننا سوف نجعلها ملموسة بالكامل معتمدين أعمال رابليه وكذلك باقي ظواهر العصر الوسيط والعصر القديم التي شكلت مصدراً لإلهامه، إن مباشرة أو على نحو غير مباشر.




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الأول

رابليه وتاريخ الضحك

سوف يكون من المفيد للغاية كتابة تاريخ الضحك.

أ. هيرزين A. Herzen

إن القرون الأربعة من تاريخ فهم، وتأثير وتأويل رابليه مفيدة للغاية ما دام هذا التاريخ يتداخل مع تاريخ الضحك، ووظائفه وفهمه في الفترة نفسها.

إن معاصري رابليه (وتقريباً القرن ١٦ بأكمله) الذين عاشوا وسط التقاليد الشعبية، الأدبية والإيديولوجية، في ظروف وأحداث العصر، كانوا يفهمون مؤلفنا ويحسنون تقديره. إن آراء المعاصرين والخلف الأقرب[1] التي وصلتنا، وأيضاً الطبعات الكثيرة لأعماله في القرن ١٦ وفي الثلث الأول من القرن ١٧ شاهدة على ذلك. كما أن رابليه كان يحظى بتقدير كبير ليس فحسب لدى النزعة الإنسانية، ولدى البلاط والطبقة العليا من البرجوازية الحضرية، ولكن أيضاً لدى الجماهير الشعبية الواسعة.

---

(١) إن تاريخ رابليه بعد وفاته، أي تاريخ فهمه، وتأويله وتأثيره عبر القرون قد تمت دراسته كفاية من زاوية الأحداث. وإضافة إلى مجموعة كبيرة من المطبوعات القيمة في مجلة الدراسات الرابليهية (١٩٠٣ ـ ١٩١٣) ومجلة القرن ١٦، فإن هذا التاريخ كان موضوعاً لمؤلَّفين نوعيين: جاك بولونجي: رابليه عبر العصور، باريس، الديوان، ١٩٢٣؛ لازار سان ليان: تأثير وشهرة رابليه (الشرّاح، القراء، المقلدون)، باريس، ج. غامبير، ١٩٣٠. ويضم هذان المؤلفان بالطبع آراء المعاصرين حول رابليه.



وسوف أستشهد برأي سديد لمعاصر رابليه المؤرخ المرموق (والكاتب) إتيان باسكييه Estienne Pasquier، الذي كتب في رسالة إلى رونصار Ronsard: «ليس هناك من بيننا من لا يدرك كم أن العلأمة رابليه بهزله الحكيم غارغانتويا وبانتاغرويل قد حظي بإعجاب الشعب»[1].

أحداث أخرى تبرهن بشكل واضح على أن رابليه كان مفهوما ومحبوباً لدى معاصريه: إنها الآثار العديدة والعميقة لتأثيره، والعدد الكبير لمقلديه (محاكيه). وتقريباً كل كتاب النثر في القرن ١٦ الذين أعقبوه (وللدقة أكثر أولئك الذين كتبوا بعد نشر كتابيه الأولين): بونافونتور دي بيرييه، نويل دو فاي، غيوم بوشي، جاك طاهورو، نيكولا دو كوليير، إلخ Bonaventure des Périers, Nôel du Fail, Guillaume Bouchet, Jacques Tahureau, Nicolas de Cholières،) جميعهم استلهموا منهج رابليه بهذه الدرجة أو تلك.

إن مؤرخي ذلك العصر: باسكييه، برانطوم، بيير دو ليطوال Pasquier, Brantôme, Pierre de L'Etoile، شأن أصحاب المناظرات الجدالية وكتّاب الهجائيات البروتستانت: بيير فيري، هنري إتيان، إلخ Pierre Viret, Henri Etienne، لم يفلتوا بدورهم من تأثير رابليه. إن أدب القرن ١٦ كان قد اختتم نوعاً ما تحت شعار رابليه؛ في مجال السخرية السياسية مثلاً كانت قد ختمت بـ **الهجائية المِنيبِّية للدواء الشافي باسبانيا**[2]... (١٥٩٤)، الموجهة ضد العُصْبَة La Ligue، وهي إحدى أجمل الكتابات السياسية الساخرة في الأدب العالمي، وفي مجال الآداب الجميلة بالكتاب المرموق **السبيل للوصول...**[3] لبيروآلد دو

---

(١) رسائل إتيان باسكيه، جان فيرا، ١٥٤٧ ليون، ص١٧.

(٢) تمت إعادة طبعه بمنشورات فرانك، أوبلن، ١٨٨٤، مطابقة للطبعة الأصلية لعام ١٥٩٤

(٣) وهذا هو العنوان الكامل: بيروبالد دو فيرفيل، السبيل للوصول، الأعمال التي تضم ما كان، ما هو كائن، وما سوف يكون. طبعة محققة مع تنويعات ومعجم. شارل روبير، باريس، ١٨٧٦، في جزأين صغيرين.



فيرفيل Béroalde de Verville . إن هذين العملين اللذان يختمان القرن يحملان خاتم تأثير رابليه الصارخ. ؛ وعلى الرغم من تنافرها فإن الشخصيات تعيش تقريباً حياة غروتيسكية رابليهية خالصة.

وبالإضافة لهؤلاء الكتاب الكبار في القرن ١٦ الذين أجادوا الاستفادة من رابليه مع حفاظهم على استقلاليتهم، نجد كثرة من المقلدين imitateurs الرديئين الذين لم يخلفوا أي أثر في أدب زمانهم.

ويجدر التذكير أن رابليه قد عرف النجاح والشهرة منذ البداية، وأنه ظفر بمحبة الجمهور فورا، منذ الشهور الأولى لصدور بانتاغرويل.

عما تدل هذه الشهرة السريعة، والمواقف المتحمسة (لكن غير المفاجئة) من لدى المعاصرين، والتأثير الواسع في الأدب الكبير ذي القضايا لذلك العصر، وفي العلماء الإنسانيين، والمؤرخين، وكتاب الهجائيات السياسية والدينية، وأخيراً حشود المقلدين الغفيرة؟.

لقد استقبل المعاصرون رابليه على خلفية تقليد حي ما يزال قويا. كان بالإمكان أن ينبهروا من قوة ونجاح رابليه، لكن ليس من طابع صوره وأسلوبه. إن المعاصرين كانوا يجيدون رؤية وحدة عالم رابليه، يحسنون استشعار القرابة العميقة والصلة المتبادلة الظاهرة بين كل العناصر المكونة والتي تبدو، منذ القرن ١٧، متنافرة على نحو رهيب، وفي القرن ١٨ غير متناسقة كليا: مناظرات حول القضايا الكبرى، مآدب فلسفية، كلام بذيء وفاحش، الهزل اللفظي من الدرجة الدنيا، الطابع العالِم والدعابات. لقد كان المعاصرون قادرون على إدراك المنطق الفريد الذي يقتحم ظواهر تبدو لنا متباينة. لقد كانوا يشعرون على نحو حاد بالصلة الموجودة بين صور رابليه وأشكال العروض الفرجوية الشعبية، وبالطابع الاحتفالي النوعي لهذه الصور، المفعمة في العمق بجو الكرنفال[1]. وبعبارات أخرى، فإن المعاصرين كانوا

---

(١) في حوزتنا مثلاً وصف طريف للاحتفالات الغروتيسكية (من النوع الكرنفالي التي=



يدركون ويفهمون تماسك ومنطق كامل عالم رابليه الفني والإيديولوجي في كله، ووحدة الأسلوب، وتناغم كل عناصره، المشبعة بوجهة نظر فريدة في العالم، بأسلوب فريد وعظيم. وهذا على الأخص ما يميز التأويل الذي أعطي لرابليه في القرن ١٦ عن التأويل الذي أعطي له في القرون الموالية. إن المعاصرين كانوا يفهمون على أنها تجليات متعددة لأسلوب فريد ما كان يؤوله رجال القرنين ١٧ و١٨ على أنه مزاج المؤلف، فردي وغريب، أو على أنه نوع من الشفرة، كتابة طلسمية تنغلق على منظومة من التلميحات إلى أحداث وشخصيات محددة في ذلك العصر.

ومع ذلك، فإن هذا الفهم كان عفوياً وساذجاً. إن ما اعتبر لغزاً بالنسبة للقرن ١٧ والقرون الموالية، كان بالنسبة إليهم شيئاً بديهياً على نحو كامل. ولهذا السبب، فإن فهم المعاصرين لا يمكنه أن يقدم أجوبة لمشاكلنا، إذ بالنسبة لهم لم تكن هذه الأخيرة موجودة.

وفي الأوان نفسه، نجد لدى المقلدين بداية تفكك الأسلوب الرابليهي. مثلاً، عند دي بيريبه وخاصة نويل دو فاي، فإن الصور الرابليهية تنحل وتغدو لطيفة وسرعان ما تصير رسما لمشاهد أو للطِّباع. كما أن شموليتها تضعف على نحو فظ. ويتجلى الوجه الآخر لهذه السيرورة هناك حيث يتم استعمال الصور الرابليهية لأغراض ساخرة هجائية. ويؤدي ذلك، والحالة هذه، إلى إضعاف القطب الإيجابي للصور المزدوجة. وما إن يشرع الغروتيسك في خدمة نزعة مجردة فإنه يفقد طبيعته الأصلية حتما. لأن طبيعته الأصلية هي بالفعل تعبير عن

=كانت تجري في رُوانْ عام ١٥٤١، على رأس الموكب الذي كان يحاكي بسخرية موكباً جنائزياً كان يرف علم كتب عليه تصحيف اسم رابليه، ثم أثناء المأدبة، كان هناك أحد الصبوف بلباس الراهب يقرأ من على كرسيه أخبار غارغانتويا عوض الإنجيل. انظر مرجعاً سابقاً، ج. بولونجير، ص١٧، ول. سينيان، ص٢٠).



امتلاء الحياة المتناقض، الذي هو ذو حدَّين، تلك الحياة التي تشمل النفي والتدمير (موت القديم) والمنظور إليهما باعتبارهما طوراً ضرورياً، غير منفصل عن التأكيد، عن ولادة شيء جديد وأفضل. وأثناء ذلك، فإن الدعامة المادية والجسدية للصورة الغروتيسكية (من طعام، وخمر، وفحولة، وأعضاء جسدية) تكتسي طابعاً إيجابياً على نحو عميق. إن المبدأ المادي والجسدي، ينتصر، وفي نهاية المطاف، نحصل دائماً على فضلة، على فائض.

إن طبيعة الصور الغروتيسكية هذه هي ما تعمل النزعة المجردة على تشويهه حتماً، إنها تنقل مركز الثقل إلى محتوى مجرد، محمل بالمعنى، «الأخلاقي»، والأدهى من ذلك، فهي تجعل الدعامة المادية والجسدية تابعة للمظهر السلبي، وإذاك تصير المبالغة عبارة عن كاريكاتير. إننا نجد بداية هذه السيرورة في السخرية البروتستانتية الأولى، ثم في السخرية المينيبية التي تحدثنا عنها أعلاه. لكن ليست هذه سوى البداية. إن الصور الغروتيسكية الموضوعة في خدمة النزعة المجردة ما تزال نشطة، إنها تحافظ على طبيعتها الخالصة، وتواصل بلورة منطقها الخاص في استقلال عن نزعة المؤلف، وفي الغالب، رغما عن هذه النزعة.

إن الترجمة الألمانية المقتبسة لغارغانتويا، التي أنجزها فيشارت Fischart بعنوان Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtklitterung تمثل من هذه الزاوية وثيقة نوعية مهمة للغاية.

إن فيشارت شخص بروتستانتي وواعظ. وينضوي منجزه الأدبي تحت لواء النزعة الغروبيانية Grobianisme. ومن حيث الأصل، فإن الغروبيانية الألمانية تشبه ظاهرة رابليه. لقد ورث الغروبيانيون الواقعية الغروتيسكية وصور الحياة المادية والجسدية وتأثروا مباشرة بأشكال الاحتفال الشعبي الكرنفالية، وذلك ما يفسر المبالغة المفرطة في الصور المادية والجسدية وبخاصة صور الأكل والشرب. في الواقعية



الغروتيسكية، مثلما في أشكال الاحتفال الشعبي، كانت المبالغات إيجابية، شأن تلك النقانق العملاقة التي كان يحملها العشرات من الأشخاص أثناء كرنفالات نورمبورغ Nuremberg في القرنين ١٦ و١٧. لكن النزعة الوعظية والسياسية عند الغروبيانيين (ديدكيند، شيدت، فيشارت، Dedekind, Scheidt, Fischart) تعطي لهذه الصور دلالة رافضة. في مقدمة كتابه غروبيانوس Grobianus[(١)]، يتحدث ديدكيند عن الاسبارطيين الذين كانوا يعرضون على أطفالهم عبيداً مخمورين كي ينفروهم من التعاطي للخمر. إن شخصيات سان غروبيانوس والغروبيانيين التي قاموا بعرضها هي مخصصة للهدف نفسه. ونتيجة لذلك، فإن الطبيعة الإيجابية للصورة تكون تابعة لهدف الاستخفاف السلبي بواسطة السخرية والإدانة الأخلاقية. إن هذه السخرية تتم من وجهة نظر البورجوازي والبروتستانتي وتستهدف طبقة النبلاء الإقطاعية المنغمسة في الحفلات والشراهة في الأكل والسكر والفجور. وهذا المنظور الغروبياني (بفعل تأثير شيدت) هو الذي نجده إلى حد ما في ترجمة غارغانتويا المقتبسة[(٢)].

لكن، رغم التوجه البدائي لدى فيشارت، فإن الصور الرابليهية لترجمته تتابع حياتها الحقيقية التي لا علاقة لها بنزعته. بل إن المبالغة المفرطة للصور المادية والجسدية (وعلى الأخص الأكل والشرب) يتم إبرازها مقارنة مع رابليه. إن المنطق الداخلي لكل هذه المبالغات، مثلما لدى رابليه، هو منطق التكاثر والخصوبة والوفرة الزائدة عن الحد. إن

---

(١) [illegible] غروبيانوس، وغروبيانا، ليبزيغ، الطبعة الأولى ١٥٤٩، الطبعة الثانية ١٥٥٢، [illegible] الألمانية شيدت، أستاذ وقريب لفيشارت.

(٢) [illegible] إذ حينما كان ينجز ترجمته، لم يكن فيشارت غروبيانيا مائة بالمائة. [illegible] من الأدب الغروبياني، عند كارل ماركس. انظر: النقد [illegible] (ماركس ـ انجلز، الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، الطبعة [illegible] ٢٩١ ـ ٢٩٥).



جميع الصور تظهِر «الأسفل» ذاته الذي يُبَدِّد ويولِدُ. وبالمثل، يتم الحفاظ على طابع الاحتفال النوعي في المبدأ المادي والجسدي بدوره. إن النزعة المجردة لا تقتحم الصورة حتى العمق ولا تصير مبدأها المنظِّم الفعلي. ولم يتحول الضحك بدوره بعد بالكامل إلى استخفاف محض: إن طابعه ما يزال بعد كاملاً بما فيه الكفاية. إنه يمس سيرورة الحياة في مجموعها، وقطبيها وتتردد فيه النبرات المنتصرة للولادة والتجديد. إجمالاً، في ترجمة فيشارت، إن النزعة المجردة لم تصر كلياً سيدة كل الصور، ومع ذلك فإنها تسربت داخل المنجز، وإلى حد ما، فقد حولت صوره إلى نوع من الملحق الذي يُسَلِّي من الخطب المجردة والوعظية. إن سيرورة إعادة تأويل الضحك لم يكن بالإمكان إتمامها إلا لاحقاً بصفتها نتيجة مباشرة لإقامة تراتبية الأجناس ولمكان الضحك في هذه التراتبية.

لقد كان هناك اقتناع لدى رونصار وجماعة لابلياد **La Pléiade** بوجود *تراتبية للأجناس*، لكن إعادة تأويلها في الظروف الفرنسية لم يكن من السهل استنباتها منذ الوهلة الأولى. وفي هذا الصدد، فإن لابلياد كانت ليبرالية وديمقراطية جداً، وكان أعضاؤها يكنون كل الاحترام لرابليه ويحسنون تقديره حق قدره، وعلى الأخص دو بيلي وبابيف **Du bellay, Baif**. إلا أن الحكم الامتداحي، الذي أطلق على مؤلفنا (وتأثير لغته القوي في لغة لابلياد) كان يتعارض بشكل قاطع مع المكان الذي خصص له في تراتبية الأجناس، أي المكان الأدنى تقريباً، عند عتبة الأدب. إن هذه التراتبية لم تكن في تلك الفترة سوى فكرة مجردة خالصة وغير دقيقة. وكان ينبغي حدوث بعض التحولات والطفرات الاجتماعية، السياسية والإيديولوجية، وكان ينبغي أن تتضح وتضيق دائرة القراء والخبراء بالأدب الرسمي الكبير حتى تصير تراتبية الأجناس تعبيراً عن علاقاتهم الحقيقية المتبادلة في حدود ذلك الادب الكبير، وتصير قوة منظِّمة ومحدَّدة على نحو حقيقي.



نعلم أن هذه السيرورة اكتملت في القرن ١٧، وإن تم استشعارها منذ نهاية القرن ١٦. إذ في هذه الفترة بدأ الاعتقاد أن رابليه ليس سوى *كاتب ممتع*، كاتب مضحك. كما نعلم أن المصير نفسه عرفه دون كيشوط أيضاً الذي ظل لأمد طويل يصنَّف ضمن القراءات السهلة والممتعة. والشأن كذلك بالنسبة لرابليه الذي بدأ، منذ نهاية القرن ١٦ يتهاوى أسفل فأسفل، إلى عتبة الأدب الكبير، وتقريباً أدنى من ذلك، ثم أدنى من ذلك صراحة.

كَتَب مونطين Montaigne، الذي كان يصغر رابليه بأربعين عاما، في المقالات: «من بين الكتب الممتعة بكل بساطة، أجد هناك محدثين، الديكاميرون لبوكاشيو، رابليه، وقبلات جان سوغون Jean Second، إذا كان لابد من وضعها تحت هذا العنوان، فهي جديرة بأن نتسلى بها». (الكتاب الثاني، الفصل ١٠؛ وهذه الفقرة مؤرخة بالعام ١٥٨٠).

إن عبارة «الممتعة بكل بساطة»هذه الصادرة عن مونطين، تحدد عند تخم الفهم والاستحسان القديمين والجديدين، «الممتع»، و«المرِح» و«الترفيهي»، ونعوت أخرى مشابهة موزعة على الكتب والتي تظهر غالباً، في القرنين ١٦ و١٧، في عناوين الأعمال ذاتها[1]. بالنسبة لمونطين، فإن مقولة الممتع والمرِح لم تصبح ضيقة نهائيا، لم تكتس بعد صبغة شيء متدني ولا يذكر. في فقرة أخرى من مقالاته، يقول: «لا أبحث في الكتب سوى عن الاستمتاع فيها بتسلية صادقة؛ أو عند الدرس، فلا أبحث فيها سوى عن العلم الذي يتطرق لمعرفة ذاتي والاستفادة منها للموت وللعيش على نحو أفضل» (الكتاب الثاني، الفصل ١٠)

إذن، من ضمن مجمل الأدب الذي يحمل هذا الاسم، فإن مونطين

---

(١) وهذا مثلاً عنوان من بين العناوين المرموقة جداً في القرن ١٦ لصاحبه بونافونتورا دي بيريه. قصص ترفيهية ومقتبسات مرحة.



بفضل الكتب الممتعة والسهلة، ما دام يعني بالكتب الأخرى الكتب التي توفر السلوى والنصيحة، كتب الفلسفة، وعلم اللاهوت، وقبل أي شيء الكتب من نوع مقالاته (مارك أوريل، سينيك، موعظة بلوطارك (Marc Auréle, Sénèque, Moralia Plutarque). وفي رأيه، فإن الآداب الجميلة هي على الأخص ممتعة، مرحة ومسلية[1].

ومن هذه الزاوية، فهو ما يزال إنساناً ينتمي للقرن ١٦. ومن المميز أن الطريقة التي تنظم الحياة والموت هي منقطعة حتماً عن مجال الضحك المرِح. مع بوكاشيو، جان سوغون، فإن رابليه «جدير أن نتسلى به» لكنه لا يدخل في عداد الذين يوفرون السلوى والنصيحة «والاستفادة للموت وللعيش على نحو أفضل». بينما، بالنسبة لمعاصريه، فإن رابليه كان يمثل بحق من يوفر السلوى والنصيحة. إذن، فقد كانوا ما يزالون يُجيدون النظر إلى طريقة تنظيم الحياة والموت بشكل مرِح، على مستوى الضحك.

إن فترة رابليه، سرفانتس وشكسبير تمثل منعطفاً رئيسياً في تاريخ الضحك. في الموقف من الضحك، وليس في أي مكان سواه، فإن التخوم الفاصلة بين القرن ١٦ والقرون الموالية لعصر النهضة لم تكن جازمة، قطعية وواضحة بكل ذلك القدر. إن موقف عصر النهضة من الضحك يمكن تشخيصه، على سبيل التمهيد والإجمال، على النحو التالي: إن للضحك قيمة تصور للعالم عميقة، لأنه أحد الأشكال الرئيسية التي من خلالها تتجلى الحقيقة حول العالم في مجمله، حول التاريخ، حول الإنسان؛ إنه وجهة نظر خاصة وشمولية في العالم،

---

(١) في القرن ١٦، كانت صفة «ممتع» تطلق على جميع الأعمال الأدبية، كيفما كان جنسها. وعمل السلف الأكثر تبجيلاً وتأثيراً يظل بالنسبة للقرن ١٦ هو رواية الوردة. في عام ١٥٢٧، نشر كليمان مارو طبعة عصرية منقحة شيئا ما (من الناحية اللغوية) لهذه الرائعة العالمية وكتب في مقدمته على سبيل التوصية: «إنه الكتاب الممتع رواية الوردة».



الذي ينظر إلى هذا الأخير على نحو مختلف، لكن بطريقة لا تقل أهمية (إن لم تكن أكبر) من *الجِد*؛ ولهذا السبب، ينبغي على الأدب الكبير (الذي، إضافة إلى ذلك، يطرح قضايا شمولية) أن يقبله شأن الجد: وحده الضحك، بالفعل، يستطيع الوصول إلى بعض مظاهر العالم المهمة للغاية.

ويمكن تشخيص موقف القرن ١٧ والقرون الموالية من الضحك على النحو التالي: لا يمكن للضحك أن يكون شكلاً شمولياً لتصور العالم، إذ ليس في إمكانه سوى أن يخص بعض المظاهر *الجزئية*، *والنوعية* جزئياً من الحياة الاجتماعية، مظاهر ذات طابع سلبي، إن ما هو أساسي ومهم لا يمكن أن يكون هزلياً. إن التاريخ والرجال الذين يجسدونه (ملوك، قادة جيوش، أبطال) لا يصح أن يكونوا هزليين؛ إن مجال الهزل ضيق ونوعي (عيوب الأفراد والمجتمع)، لا يمكن أن نعبر بلغة الضحك عن الحقيقة الأزلية حول العالم، وحدها النبرة الجادة هي اللازمة؛ لذلك يخصص للضحك في الأدب مكان بين الأجناس الدنيا، مهمته رسم حياة أفراد معزولين، أو دهاليز المجتمع السفلى؛ إذ يعتبر الضحك إما ترفيهاً خفيفاً، أو نوعاً من الزجر يستعمله المجتمع ضد أراذل الناس والمفسدين. ذلكم هو التعريف، في شكل موجز شيئاً ما، الخاص بموقف القرنين ١٧ ١٨ من الضحك.

إن عصر النهضة كان يعبر قبل أي شيء عن رأيه خصوصاً في الضحك بواسطة ممارسته الأدبية وفي تقييماته الأدبية. لكن كان يقوم بذلك أيضاً في أحكامه النظرية التي كانت تبرر الضحك بوصفه شكلاً شمولياً لتصور العالم. ولقد بُنِيَت هذه النظرية حصريا، تقريباً، على مصادر قديمة. ورابليه نفسه عرض لها في مقدمته القديمة والجديدة لل *كتاب الرابع* Le Quart livre بالاعتماد أساساً على أبقراط Hippocrate. وأبقراط، منظر الضحك الفريد من نوعه، كان يشغل دوراً كبيراً في تلك الفترة. إذ لم يتم الرجوع فحسب إلى ملاحظاته حول أهمية المرح



والترويح عند الطبيب والمرضى في معالجة الأمراض التي كانت تتخلل كتبه عن الطب، بل كان يتم الرجوع أيضاً إلى *رواية أبقراط*، أي رسائله (المنحولة، طبعاً) التي تتطرق إلى «جنون» ديمقريطس Démocrite الذي كان يعبر عن مكنوناته بواسطة الضحك، وهو نص يوجد في ملحق *مختارات أبقراط*. وفي *رواية أبقراط*، يعبر ضحك ديمقريطس عن تصور فلسفي للعالم، موضوعه هو الحياة والإنسانية وكل الأهوال عديمة الفائدة، وآمال البشر غير المجدية المتصلة بالآلهة وبحياة ما بعد القبر. يعرف ديمقريطس الضحك بأنه نظرة من لمحة واحدة على العالم، نوع من الدعامة الروحية للإنسان الذي يكتسب نضجه ويصحو؛ وفي نهاية التحليل، فإن أبقراط يتفق معه تماماً.

إن مذهب فضيلة الضحك الشافية وفلسفة الضحك في *رواية أبقراط* كانت على الأخص تستهوي الأفئدة ومنتشرة في كلية الطب بمونبلييه Montpellier حيث درس رابليه أول الأمر ثم حاضر في ما بعد. قام الطبيب المشهور لورنس جوبير Laurens Joubert، عضو هذه الكلية، بنشر كتاب مفصل عن الضحك عام ١٥٦٠، يحمل عنواناً دالاً هو: **الوجيز في الضحك، وفيه بسط لجوهره، وأسبابه، وآثاره العجيبة استقصاها، وحققها وعاينها على نحو غريب، السيد لورنس جوبير...** وفي العام ١٥٧٩ ظهر بباريس كتاب ثان للمؤلف نفسه: **علة الضحك الاخلاقية، عن المبدع المشهور ديمقريطس، شرَحه وأجازه العالم أبقراط في رسائله**، وهو في حقيقة الأمر الصيغة الفرنسية للجزء الأخير من *رواية أبقراط*.

إن هذه المؤلفات التي تتطرق لفلسفة الضحك، والتي ظهرت بعد وفاة رابليه، لم تكن سوى رجعا متأخراً لأطروحات ونقاشات جرت بمونبلييه أثناء مقام رابليه، والتي كانت تمثل أصل نظريته حول فضيلة الضحك العلاجية و«الطبيب المرِح».

إن المصدر الثاني لفلسفة الضحك في عهد رابليه كان هو عبارة



أرسطو Aristote الشهيرة: «وحده الإنسان دون سائر الأحياء من يعرف الضحك»[1]. ولهذه العبارة التي كانت تحظى بشعبية كبيرة، كان يمنح معنى موسع: يتم اعتبار الضحك على أنه امتياز روحاني أعلى للإنسان، لا ترقى إليه باقي المخلوقات. وبهذين البيتين يختتم المقطع الشعري من عشرة أبيات الذي يستهل كتاب *غارغانتويا*:

الكتابة عن الضحك أفضل من الدموع
لأن الضحك سمة الإنسان[2].

إن رونصار يستعمل هذه العبارة ويمنحها معنى أوسع من ذلك. ونستطيع الاستشهاد بالأبيات التالية من شعره المُهْدى إلى بيلو Belleau (الأعمال الكاملة، منشورات لومير، المجلد V، ١٠):

سيَّر الخالق الكون للإنسان،
للإنسان دون سائر الخلق،
والضحك أتاح له دون غيره
الترويح عن نفسه،
دون البهائم التي بلا عقل ولا روح.

الضحك، هبة من الخالق، مُنِحَ للإنسان دون غيره، وهو قريب من سلطة الإنسان على الأرض كلها، من العقل والروح اللذان يمتلكهما لوحده.

وفق أرسطو، لا يشرع الطفل في الضحك إلا في اليوم الرابع من ولادته، فور اللحظة التي يصير فيها للمرة الأولى كائنا إنسانيا. إن رابليه ومعاصريه كانوا على علم، بالتأكيد، بقولة بلينيوس Pline التي مفادها أن شخصاً واحداً في العالم، هو زرادشت، من شرع في الضحك عند ولادته، وذلك كان ينبئ بحكمته الإلهية.

---

(١) أرسطو. في النفس. الكتاب الثالث. الفصل ١٠.
(٢) الأعمال الكاملة، لاپلهاد، إلى القراء، ص٢؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٢٣.



وأخيراً، المصدر الثالث لفلسفة الضحك، إبان عصر النهضة، هو لوسيان (لوقيانوس السامو ساطي) Lucien، وخاصة شخصيته مينيبوس Ménippe، الذي يضحك في مملكة ما وراء القبر. إن مينيبوس أو النيسْيومانْيا، كتاب لوسيان، كان على الأخص عملاً رائجاً في تلك الفترة، ونستطيع القول بأنه كان ذا تأثير قوي على رابليه، وخاصة على حكاية إبِسْتِمُون في الجحيم (بانتاغرويل). كما أن لحوارات الموتى أيضاً تأثيرها، وهاهي بعض المقتطفات النوعية:

أمر ديوجين بوليكس بأن يقول: «يا مينيبوس، إن ديوجين يدعوك، إذا كنت قد ضحكت بما فيه الكفاية من كل ما يحدث في الأرض، أن تأتي هاهنا أسفله كي تضحك أكثر من ذلك. هناك في الأعلى، ضحكاتك ليس موضوعها أكيداً، ومثلما نقول كما هو معروف، من ذا الذي يدري بالضبط ما سيقع لنا بعد الموت؟ بينما هنا، لن تتوقف عن الضحك، شأني أنا...»[1].

الفيلسوف: «وأنت يا مينيبوس، تخل أيضاً عن حريتك، عن طبعك غير المبالي، عن جسارتك النبيلة، وضحكك الهجائي الساخر، إنك الوحيد هنا من لا يبكي قط».

كارون Caron: «من أين أتيتنا بهذا الكلب يا عطارد Mercure؟ إنه لم يتوقف عن النباح على الركاب أثناء العبور والاستهزاء منهم، وبينما كان كل الآخرين يبكون، كان الوحيد الذي منح لنفسه الحق في الضحك».

عطارد: «ألا تعلم يا كارون من هو ذاك الذي تجاوزته للتو؟ إنه حقاً إنسان حُرٌّ، لا يبالي بشيء، إنه مينيبوس يا هذا!».

ولنذكر، في هذا المقطع لمينيبوس الضاحك، بالصلة بين الضحك وعالم الجحيم (والموت) وحرية الفكر والكلام.

(١) لوسيان الساموساطي، الأعمال الكاملة، باريس، غارنييه، ١٨٩٦، حوارات الموتى، ديوجين وبوليكس، ديوجين ١، ص١٣٢.



لقد قمنا الآن بتَعداد المصادر القديمة الثلاث الأكثر شعبية في فلسفة الضحك بعصر النهضة. إنها لا تتأصل فحسب في كتاب جوبير، بل وفي الأحكام حول الضحك وأهميته وقيمته التي كانت سائرة بين الهومنسيين ورجال الأدب. إن المصادر تُعَرِّف الضحك بصفته مبدأ شمولي لصور العالم الذي يضمن الشفاء والبعث من جديد، الوثيق الصلة بهذه القضايا الفلسفية الأخيرة، أي «بطريقة الاستفادة منها في الموت والعيش على نحو أفضل»، والتي كان ينظر إليها مونطين هنا بصيغة جادة، لا غير.

من الطبيعي أن رابليه ومعاصريه كانوا على علم بأفكار العصر القديم حول الضحك، عبرمصادرأخرى: أثيني، ماكروب، أولوس جيليوس، إلخ، Athénée, Macrobe, Aulu - Gelle، وكذلك أقوال هوميروس Homère الشهيرة حول الضحك الذي لا يمكن تدميره، أي الخالد عند الآلهة، (الإلياذة، I، ٥٩٩ والأوديسا، VIII، ٣٢٧). إنهم يعلمون على نحو كامل بالتقاليد الرومانية في حرية الضحك، وأعياد آلهة الزرع ساتورن أثناء الانتصارات والمراسيم الجنائزية للشخصيات السامية[1].

---

(١) إن رايش يقدم لنا ذخيرة كبيرة من الوثائق عن الحرية التقليدية القديمة في الاستخفاف، وبخاصة حرية الضحك في فن الإيماء. ويستشهد بالمقاطع الملائمة من كتاب أغاني الحزن لصاحبه أوفيد حيث يعمد المؤلف إلى تبرير أبياته الطائشة باستحضاره حرية فن الإيماء التقليدية وفحشه الجائز. ويستشهد بـ«مارسيال» في هجائياته، الذي يبرر في نظر الامبراطور جرأته بقوله إنه أثناء الانتصارات، يسمح المرء لنفسه بالاستخفاف من الأباطرة وقادة الجيوش. ويحلل رايش مديحا مفيدا لفن الإيماء أنجزه في القرن السادس عالم البلاغة كلوريتيوس وتعد محاور عديدة منه موافقة لمديح الضحك في عصر النهضة. في دفاعه عن الإيماءات، كان على هذا المؤلف أن ينحاز قبل كل شيء للضحك. إنه يفحص الاتهام الموجه ضد المسيحيين والذي يعد بحسبه الضحك الناجم عن فن الإيماء هو من وحي الشيطان. إنه يعلن أن الإنسان يتميز عن الحيوان بفضل قدرته على الكلام والضحك. لقد كانت آلهة هوميروس تضحك، وكان لأفروديت «ابتسامات وديعة». إن المشرع المتشدد ليكورغوس كان قد أقام تمثالا للضحك. الضحك هدية=



والجدير بالذكر أن رابليه كان قد أشار أيضاً في مرات عدة إلى هذه المصادر وكذلك إلى تجليات الضحك الروماني الموافقة لها.

ولنؤكد مرة أخرى على أنه، بالنسبة لنظرية الضحك في عصر النهضة (مثلما بالنسبة لمصادره القديمة) المُمَيِّز هو بالضبط الاعتراف بأن للضحك دلالة إيجابية، مولِّدة، خلاقة، وذلك ما يجعلها تختلف بجلاء عن نظريات وفلسفات الضحك اللاحقة ومن ضمنها نظرية برغسون Bergson، التي تفضل التركيز على وظائفه الإنتقادية[1].

إن التقليد القديم الذي عرَّفنا به، كانت له أهمية قصوى بالنسبة *لنظرية الضحك* إبان عصر النهضة، والتي امتدحت التقليد الأدبي الهزلي بدمجه في تيار الأفكار الإنسانوية. إن ممارسة الضحك الفنية إبان عصر النهضة تتحدد قبل أي شيء بتقاليد الثقافة الهزلية الشعبية للعصر الوسيط.

ومع ذلك لا نشهد في تلك الفترة استمراراً فحسب لهذه التقاليد، بل نراها على العكس ترقى إلى طور أعلى من وجودها، مختلف تماماً. إن كل ثقافة الضحك الشعبية الغنية جداً في العصر الوسيط قد عاشت وتطورت خارج المدار الرسمي للإيديولوجيا والأدب الساميين. وبفضل

=من الآلهة. ويذكر كلوريتيوس حالة شفاء مريض بفضل فن الإيماء، بفعل الضحك الذي أثاره. إن مديح الضحك هذا يذكرنا كثيراً بالدفاع عن الضحك في القرن ١٦، وخاصة ما قام به رابليه في هذا الصدد. ونؤكد من جهتنا على الطابع الشمولي للضحك: إنه يميز الإنسان عن الحيوان، مصدره إلهي، وأخيرا، له علاقة بالعلاج الطبي، شفاء الأمراض. (انظر رايش، فن الإيماء/ الصفحات ٥٢ ـ ٥٥، ص٢٠٧).

(١) إن فكرة قوة الضحك الخلاقة كانت رائجة في بدايات أزمنة العصر القديم. في أوراق بردي محفوظة بـ لييد ويعود تاريخها إلى القرن الثالث من الميلاد، نقرأ حكاية يعزى فيها خلق وإنشاء العالم إلى الضحك الإلهي: لما قهقه ضاحكا، بزغ نور (...) ثم قهقه مرة ثانية، فأصبحت المياه في كل الأنحاء. وحينما قهقه ضاحكا للمرة السابعة، تجلت النفس. (ف. س. ريناش. الضحك الشعائري. ضمن كتاب: طقوس، أساطير وأديان، باريس، ١٩٠٨، الجزء الخامس، ص١١٢).



هذا الوجود خارج الرسمي تميزت ثقافة الضحك بنزعتها الجذرية وحريتها الاستثنائية وبوضوحها الصارم. ويمنع الضحك من الوصول لكل المجالات الرسمية للحياة وللأفكار، فإن العصر الوسيط قد منحه من جانب آخر امتيازات الإباحة والحصانة خارج هذه المناطق: في الساحات العامة، أثناء الأعياد، في الأدب الترفيهي. وقد نجح الضحك القروسطي في الاستفادة من ذلك على نحو واسع وعميق.

لكن خلال عصر النهضة، فإن الضحك في شكله الأكثر تطرفا وشمولية، الذي يضم العالم بأكمله إذا جاز لنا التعبير، وفي الآن نفسه في شكله الأكثر مرحاً، مرة واحدة أثناء مرور خمسين أو ستين سنة تقريباً (في وقت يختلف داخل كل بلد)، نقول إن الضحك انتفض من أعماق الشعب مع اللغات «العامية» كي يظهر بغتة في الأدب الكبير والإيديولوجيا السامية، مسهما نتيجة ذلك بطريقة حاسمة في إبداع روائع عالمية مثل الديكامرون لبوكاشيو، كتاب رابليه، رواية سرفانتس، مآسي شكسبير وملهاته، إلخ.

إن الحدود بين الآداب الرسمية وغير الرسمية كان عليها أن تنهار في تلك الفترة، جزئياً لأن هذه الحدود، بترسيمها القطاعات الأساسية الخاصة بالإيديولوجيا، كانت تعبر الخط الفاصل بين اللغات: اللاتينية واللغات العامية. إن تبني الأدب وبعض قطاعات الإيديولوجيا للغات العامية أدى مؤقتاً إلى مسح أو على الأقل انكماش هذه الحدود. إن مجموعة كاملة من العوامل الأخرى الناجمة عن تفكك النظام الإقطاعي والثيوقراطي في العصر الوسيط قد أسهمت أيضاً في هذا الانصهار، في هذا الامتزاج بين الرسمي وغير الرسمي. إن الثقافة الهزلية الشعبية والتي، خلال قرون، تشكلت ودافعت عن حياتها في أشكال الإبداع الشعبي غير الرسمية - الفرجوية واللفظية وفي الحياة العادية غير الرسمية، عرفت الارتقاء إلى أعالي الأدب والإيديولوجيا بغية تخصيبهما، وثم، بينما كان الاستبداد يستقر ويقوم نظام رسمي جديد،



النزول من جديد إلى الأماكن الدنيا في تراتبية الأجناس، ثم تتضح أكثر، وتنقطع عن الجذور الشعبية بقدر كبير، وتنكمش، وفي الأخير تضمحل.

ألف عام من الضحك الشعبي خارج الرسمي انحشرت بهذا الشكل في أدب عصر النهضة، إن هذا الضحك الألفي قد ألقحه كما أنه تلقح منه. وكان يعانق الأفكار الأكثر تقدما في تلك الفترة، والمعرفة الإنسانوية والتقنية الأدبية العليا. في شخص رابليه، انضم كلام وقناع المهرج القروسطي (وهو شكل مُنِحَ للشخصية في كلها) وأشكال المباهج الشعبية الكرنفالية وافتتان طائفة البازوخ la Basoche، كَتَبَةُ القصر، بالأفكار الديمقراطية التي كانت تقلد وتحاكي بسخرية كل أقوال وأفعال البهلوانات في المعارض، إلى المعرفة الإنسانوية، والعلم والممارسة الطبية، والتجربة السياسية وإلى معارف إنسان كان هو كاتم أسرار الأخوين دو بيلي du Bellay، على دراية وثيقة بكل قضايا وأسرار السياسة العالمية العليا لعصره.

في هذه التوليفة الجديدة، كان على ضحك العصر الوسيط أن يخضع لتحولات ملحوظة في هذا المستوى غير المسبوق من التقدم. وقد كان على شموليته، وجذريته وجرأته ووضوحه وماديته أن تمر جميعها من طور الوجود شبه العفوي إلى حالة وعي فني، ونشدان هدف محدد. بعبارات أخرى، إن ضحك العصر الوسيط، وعلى مستوى عصر النهضة، صار تعبيراً عن الوعي الجديد، الحر، النقدي والتاريخي لتلك الفترة. وإذا كان قد صار كذلك، فذلك فحسب لأنه بعد ألف عام من التطور، خلال العصر الوسيط، فإن براعم وملاقيح هذا الطابع التاريخي وإمكانيته كانت جاهزة مسبقاً. وسنفحص الآن الكيفية التي تكونت وتطورت بها الأشكال القروسطية للثقافة الهزلية.

ومثلما قلنا ذلك، كان ضحك العصر الوسيط مُبْعَداً عن كل المدارات الرسمية للإيديولوجيا وعن كل الأشكال الرسمية، الصارمة،



للحياة وللمعاملات الإنسانية. لقد تمت إزاحة الضحك من الشعائر الدينية ومن الطقوس الإقطاعية والدولتية، ومن قواعد اللياقة الاجتماعية ومن كل أجناس الإيديولوجيا السامية. إن النبرة الجادة القطعية تطبع الثقافة القروسطية الرسمية. ومحتوى هذه الإيديولوجيا نفسها: الزهدية، الاعتقاد الراسخ في العناية الإلهية، الدور الموجِّه الذي تقوم به مقولات مثل الخطيئة، الافتداء، المعاناة، بل وطابع النظام الإقطاعي نفسه الذي تكرسه هذه الإيديولوجيا: إن أشكاله القمعية والزجرية المتطرفة قد حدَّدَت هذه النبرة القطعية، وجديتها الجامدة، التي تصيب بالبرودة. وقد فرضت النبرة الجادة نفسها بوصفها الشكل الوحيد الذي يتيح التعبير عن الحقيقة، والخير، وبصفة عامة كل ما هو مهم، ورفيع. الخوف، التبجيل، الخضوع، إلخ، كانت تمثل بدورها درجات ونبرات هذا الجِّد.

كانت المسيحية في بداياتها (في الفترة القديمة) قد أدانت مسبقاً الضحك. تيرتوليانوس، سيبريانوس (كاسيوس القبرصي) والقديس يوحنا كريزوستوم، saint Jean chrysostome Tertullien ;Cyprien، كانوا ينددون بالعروض الفرجوية القديمة، وخاصة فن الإيماء، والضحك الإيمائي والدعابات. فالقديس يوحنا كريزوستوم يعلن صراحة أن الدعابات والضحك لا يصدران عن الإله، وإنما هي من نفث الشيطان؛ وعلى المسيحي أن يلزم الجِّد على الدوام، والتوبة، والألم للتكفير عن خطاياه[1]. وفي محاربته للآريين Aryens، كان يؤاخذ عليهم إدخال عناصر فن الإيماء إلى القداس الإلهي: النشيد، حركات الجسد والضحك.

ورغم ذلك، فإن هذا الجد القطعي للإيديولوجيا التي تدافع عنها الكنيسة الرسمية كان يستدعي ضرورة أن يُقَنَّنَ خارج الكنيسة، أي

---

(١) انظر رايش، فن الإيماء، ص١١٦.



خارج العبادة والشعائر، والطقوس الرسمية والمكرّسة، المرح، والضحك، والدعابة التي أقصيت منها. ومن هذا نشأت إلى جانب الأشكال المكرسة، أشكال هزلية صرف.

في الأشكال وفي العبادات الدينية نفسها، الموروثة عن العصر القديم، المفعمة بتأثير الشرق، والخاضعة للتأثير الجزئي لبعض الشعائر الوثنية المحلية (وعلى الأخص شعائر الخصوبة)، نلاحظ بوادر المرح والضحك أحياناً المختفية في الطقوس الدينية، في الطقوس الجنائزية، في التعميد أو الزواج، بل وأيضاً في العديد من الطقوس الأخرى. لكن في هذا الصدد، يتم تصعيد هذه الملاقيح وسحقها وخنقها[1]. وتعويضا عن ذلك، كان هناك اضطرار للسماح بها في الحياة العادية التي تدور حول الكنيسة والعيد، وبل التسامح مع وجود طقس ديني موازي للأشكال والشعائر الهزلية على نحو خاص.

يتعلق الأمر قبل كل شيء بـ «أعياد الحمقى» (festa stultorum, fatuorum, follorum) التي كان يحتفل بها طلاب المدارس وطائفة كتبة القصر الملكي la Basoche في عيد القديس ستيفان، la Saint - Stéphane، ويوم عيد الميلاد، و«عيد المغفلين»، وعيد الثالوث الأقدس، وعيد القديس يوحنا. في البداية، كان ما يزال يتم الاحتفال بها في الكنائس وينظر إليها على أنها قانونية بصفة كاملة، ثم صارت فيما بعد شبه قانونية، وأخيراً غير قانونية مع نهاية العصر الوسيط؛ ورغم ذلك تَواصَل الاحتفال بها في الشوارع والحانات وكانت تمتزج بملذات ثلاثاء المرفع. إذ في فرنسا تجلى عيد الحمقى بكل قوته ومثابرته: حفلات

(١) تجب الإشارة إلى قصة «النظائر» ونبرتها المرحة التي سمحت بأن يتم من خلالها تطوير عناصر الدراما الدينية (انظر ليون غوتييه: تاريخ الشعر الديني (النظائر)، باريس، ١٨٨٦؛ وأيضاً إ. ب. جاكوبسين، بحث حول الكوميديا بفرنسا في العصر الوسيط، باريس، ١٩١١).



تنكرية بارودية للطقوس الرسمية ترافقها تقنعات وحفلات تنكرية ورقصات ماجنة. وفي يوم عيد الميلاد، والثالوث الأقدس كانت ملذات كتبة القصر الملكي متهتكة على الخصوص.

تقريباً كل شعائر عيد الحمقى هي عبارة عن إسفالات غروتيسكية لشعائر ورموز دينية مختلفة تم نقلها إلى مستوى مادي وجسدي: الأكل بشراهة، السُّكر على المذبح نفسه، الحركات الجسدية الفاحشة، التعري، إلخ. وسوف نقوم فيما بعد بتحليل بعض من هذه الأفعال الشعائرية[١].

لقد قلنا للتو إن عيد الحمقى قد تواصل بثبات ومثابرة في فرنسا. ونتوفر على دفاع مثير عنه يعود تاريخه للقرن ١٥. إن المدافعين عنه يعتمدون قبل كل شيء على أنه تم إقراره في القرون الأولى للمسيحية من طرف أسلاف كانوا يعلمون بحق ما يفعلون. ويتم التأكيد على طابعه المازح غير الجدي (ذي المسحة التهريجية). إن هذه الاحتفالات كانت ضرورية «حتى يمكن لحُمْقِنا (التهريج) الذي هو طبيعتنا الثانية ويبدو فطرياً لدى الإنسان، على الأقل مرة واحدة في العام، أن يطلق العنان لنفسه. إن براميل الخمر تنفجر إذا لم نقم بين الفينة والأخرى بفتح الصمامات، ما لم نترك بعض الهواء يتسرب إليها. نحن جميعنا، بني البشر عبارة عن براميل غير محكمة الإقفال قد يفجرها خمر الحكمة والرزانة إذا غمره الاختمار الدائم للورع والتقوى الإلهية. ينبغي أن يتنفس الهواء كي لا يفسد. ولهذا فإننا نرخص لأنفسنا في بعض الأيام بالتهريج (الحمق) حتى نستأنف خدمة الرب بكثير من التفاني»[٢].

---

(١) بخصوص عيد الحمقى، انظر ف. بوركلو، قداس عيد الحمقى. سونس، ١٨٥٦؛ فيلطارد، قداس بيير دو كوربييه، باريس، ١٩٠٧، وللكاتب نفسه، ملاحظات حول عيد الحمقى، باريس ١٩١١.

(٢) يوجد هذا الدفاع في مراسلة إدارية من كلية علم اللاهوت بباريس، بتاريخ ١٢ مارس (آذار) ١٤٤٤، تدين عيد الحمقى وتفند حجج المدافعين عنه.



في هذا النص الرائع، يتمتع التهريج والحمق، أي الضحك، بصفة «طبيعة الإنسان الثانية»، يعارضان الجد الذي لا تشوبه شائبة، جد الشعائر وتصور العالم المسيحيين («الاختمار الدائم للورع والتقوى الإلهية»). وبالتحديد هذا الطابع الأحادي الجانب والقطعي في الجد هو الذي أدى إلى خلق «متنفس» لطبيعة الإنسان الثانية، أي التهريج والضحك. إنها مهمة عيد الحمقى، «على الأقل مرة واحدة في العام»، وهو التاريخ الذي يطلق فيه العنان للضحك وللمبدأ المادي والجسدي المرتبط به. إذن، فهذا النص يعترف بالحياة الثانية التي عاشها الإنسان في العصر الوسيط.

من البديهي أن الضحك خلال عيد الحمقى لم يكن مجرداً أبداً، ومختزلاً إلى تهكم انتقادي خالص للشعيرة وللتراتبية الدينية. إن المظهر التهكمي والانتقادي كان يندس خلف الضحك المنطلق الخاص بالإحياء والتجديد الماديين والجسديين. لقد كان الأمر يتعلق بطبيعة الإنسان الضاحك الثانية، بـ«أسفله» المادي والجسدي الذي لم يكن بمقدوره التعبير عن نفسه في تصوره للعالم والشعيرة الدينية.

يعود تاريخ الدفاع الأصيل عن الضحك الذي تحدثنا عنه للتو إلى القرن ١٥، لكن نستطيع العثور على أحكام مماثلة بصدد أنماط مشابهة في فترة أقدم من تلك. ربانوس موريس Rabanus Maurus، راهب فولدا Fulda في القرن التاسع، رجل دين متشدد، كان قد حرر نسخة مختصرة من *العشاء القبرصي* والتي أهداها إلى الملك لوطير الثاني II Lothaire، تحمل عنوان Ad jocunditatem، أي «من أجل الاستمتاع». في رسالة الإهداء كان يعمل جاهداً على تبرير الطابع المرِح والمُسْفِل في العشاء بواسطة الحجة التالية: مثلما أن الكنيسة تضم أفراداً أخيار وأشرار، فكذلك قصيدته تضم أقوال هؤلاء». وحسب راهبنا المتشدد، فإن هؤلاء الأشرار لهم نزعة «طبيعة الإنسان الثانية الحمقاء». وقد استعمل البابا ليون الثالث عشر فيما بعد عبارة مشابهة: «بما أن الكنيسة تتكون من



عنصر إلهي وعنصر بشري، يجب إذن إظهار هذا الأخير بأكبر قدر من الصراحة والصدق»، مثلما ينص على ذلك كتاب يهوه Jehova: «إن الرّب في غنى عن نفاقنا».

في بداية العصر الوسيط، كان الضحك الشعبي يقتحم ليس فقط الدوائر الدينية الوسطى، بل وأيضاً الدوائر العليا، ومن هذه الزاوية فإن ربانوس موريس لا يمثل استثناء البتة. لقد كان سحر الضحك الشعبي قويا في كل درجات التراتبية الاقطاعية الفتية (الإكليروسية والعلمانية). وتفسر هذه الظاهرة، في رأينا، بالأسباب التالية:

١) إن الثقافة الرسمية الدينية والإقطاعية في كل من القرن السابع والثامن والتاسع كانت ما تزال ضعيفة وغير مكتملة التكوين.

٢) لقد كانت الثقافة الشعبية قوية جداً وكان ينبغي بأي ثمن أخذها في الحسبان؛ وكان من اللازم استعمال بعض عناصرها لأهداف دعائية.

٣) إن تقاليد أعياد إله الزرع ساتورن الرومانية وأشكال الضحك الشعبي الأخرى المسموح به قانونيا كانت ما تزال حية.

٤) لقد كانت الكنيسة تجعل تواريخ الأعياد المسيحية متزامنة والأعياد الوثنية المحلية التي لها روابط بالطقوس الهزلية (بغية جعلها مسيحية).

٥) إن النظام الإقطاعي الفتي كان ما يزال تقدمياً نسبياً، وبالتالي شعبياً نسبياً.

وبفعل تأثير كل هذه الأسباب مجتمعة، استطاع تقليد من التسامح (النسبي طبعاً) أن يستمر في الوجود في القرون الأولى إزاء الثقافة الهزلية الشعبية. وقد تواصل مع خضوعه رغم ذلك لتحفظات أكبر فأكبر. في القرون الموالية (بما فيها القرن ١٧) جرت العادة، كلما تعلق الأمر بالدفاع عن الضحك، باستحضار سلطة رجال الدين واللاهوت القدامى.

وبالتالي فإن كتاب ومؤلفي مجموعات الطرائف والنكات والمزح في



نهاية القرن ١٦ وبداية القرن ١٧ يستحضرون في العادة سلطة المفكرين وعلماء اللاهوت في العصر الوسيط الذين كرّسوا الضحك. وهذه حال ميلاندر Melander الذي ندين له بواحد من أغنى كتب الأدب الهزلي (Jocorum et seriorum libri duo، الطبعة الأولى ١٦٠٠، الطبعة الأخيرة ١٦٤٣) والذي أورد فيه الكاتب لائحة طويلة (عشرات الأسماء) لأسماء المفكرين المرموقين وعلماء اللاهوت الذي ألفوا الطرائف قبله (Catalogus praestantissimorum virorum in omni scientiarum facultate, qui ante nos facetias scripserunt)، **لائحة أفضل ما حوته علوم الجامعة من طرائف أسلافنا.** وأفضل مجموعة طرائف ألمانية على الإطلاق تم تأليفها على يد الراهب والواعظ المشهور جوهانس بولي Johannes Pauli والذي ظهر بعنوان *الضحك والجد* Schimpf und Ernst، الطبعة الأولى ١٥٥٢. في مقدمته التي تبسط دلالة الكتاب يذكر بولي اعتبارات لها صلة بمدح «عيد الحمقى» الذي تحدثنا عنه للتو: لقد ألّف كتابا، يقول مؤكداً، «كي يتوفر الرهبان المعتزلون في الأديرة على ما يقرؤوه من أجل الترويح عن أنفسهم والاسترخاء: إذ لا يمكن للمرء أن ينغمس على الدوام في التعبد الزاهد».

إن هدف ومعنى مثل هذه الأقوال (التي قد نعدد الكثير منها بسهولة) هو تفسير وتبرير إلى حد ما الضحك حول الكنيسة والباروديا المقدسة، إذ بالطبع لم تكن إدانة الضحك من الأمور النادرة. لمرات عديدة قامت المجمعات الكنسية والمحاكم بمنع أعياد الحمقى. وأقدم منع من هذا القبيل أصدره مجمع طليطلة Tolède، يعود إلى النصف الأول من القرن السابع، وآخر منع كان هو قرار برلمان ديجون Dijon لعام ١٥٥٢، أي أكثر من تسعة قرون بعد المنع الأول. وخلال هذه المدة الطويلة واصل عيد الحمقى وجوده على نحو شبه قانوني.

وكان تنويعه الفرنسي في فترة متأخرة جداً يضم المواكب الكرنفالية نفسها ويتم تنظيمه في مدينة رُوانْ من طرف جماعة كورنادروم la



societas cornadorum، وكان اسم رابليه يظهر مثلما شرحنا ذلك، في موكب ١٥٤٠، ومكان الإنجيل كانت تتم قراءة **أخبار غارغانتويا**[1]. وبدا أن الضحك الرابليهي قد عاد إلى حضن التقليد الشعائري والفرجوي القديم.

ويعتبر عيد الحمقى واحداً من بين التعبيرات الأكثر إشراقاً وصفاء للضحك الاحتفالي الذي يتمحور حول الكنيسة في العصر الوسيط. كما أن إحدى تجلياته، «عيد الحمار»، تستحضر نزوح السيدة مريم وهي تحمل يسوع الطفل إلى مصر، لكن مركز هذا الاحتفال ليس هو السيدة مريم ولا يسوع (وإن شوهد فيه فتاة وطفل)، بل هو الحمار و«نهيقه!» إذ كان يتم الاحتفال بـ«قداديس الحمار». وفي حوزتنا قداس من هذا النوع كتبه رجل الدين المتشدد بيير دو كوربيي Pierre de Corbeille. وكل جزء من الأجزاء يرافقه «نهيق» هزلي مضحك. وفي ختام القداس كان القس، بدل المباركة ينهق ثلاث مرّات، وكان المؤمنون، بدل الرد «آمين» ينهقون بدورهم ثلاث مرات.

والحمار واحد من الرموز القديمة والحيوية جداً التي تمثل «الأسفل» المادي والجسدي، حيث له في الوقت نفسه قيمة «مُسْفِلة» (الموت) ومولِّدة. ويكفينا استحضار أبوليوس Apulée وكتابه *الحمار الذهبي*، وحركات الإيماء المقلدة للحمار المنتشرة في العصر القديم وأخيراً صورة الحمار، رمز المبدأ المادي والجسدي في خرافات فرانسوا داسيز François d'Assise[2].

عيد الحمار وعيد الحمقى هما عيدان نوعيان يلعب الضحك أثناءهما

---

(١) في القرن ١٦ نشرت هذه الجماعة مجموعتين من الوثائق.

(٢) في الأدب الروسي نجد إشارات حيوية لشخصية الحمار بالمعنى الذي تحدثنا عنه، إنه «نهيق الحمار» الذي يعيد الحياة للأمير مويشكين في سويسرا، وتبعاً لذلك استطاع الفهم . . مع الغربة والحياة (الأبله، دوستويفسكي). الحمار و«صرخة الحمار» هما أحد الأنماط الأساسية في قصيدة بلوك. حديقة العنادل.



دوراً رئيسياً: ومن هذا المنظور فإنهما يشبهان قريبان لهما تربطهما صلة دموية: الكرنفال والهرج المرج. لكن في كل الأعياد الدينية الأخرى، في العصر الوسيط، مثلما شرحنا ذلك في مدخلنا، فقد لعب الضحك دائماً دوراً معيّناً، يكبر إلى هذا الحد أو ذاك، من خلال تنظيمه للجانب العام والشعبي في الاحتفال. في العصر الوسيط، كان الضحك مكرساً بالاحتفال (والشأن كذلك بالنسبة للمبدأ المادي والجسدي). لقد كان ضحكاً احتفالياً بامتياز. وسوف أذكر قبل كل شيء بضحك عيد الفصح risus paschalis. لقد كان التقليد القديم يسمح بالضحك والمزح الماجنة داخل الكنيسة بمناسبة عيد الفصح Pâques، ومن أعلى منبره كان القس يجيز لنفسه الصدح بكل أنواع الحكايات والطرائف كي يرغم رعيته على الضحك بكل صدق، وهذا الضحك كان إحياء مرِحا. إن هذه المزح والحكايات من النوع الكرنفالي كانت لها على نحو أساسي صلة بالحياة المادية والجسدية، وكان الضحك مسموحاً به في الآن نفسه شأن أكل اللحم والحياة الجنسية (المحرمان أثناء الصوم). إن تقليد الضحك الفصحي ظل مستمراً حتى القرن ١٦، أي إبان حياة رابليه[1].

وعلاوة على الضحك الفصحي كان ما يزال ضحك عيد الميلاد Noël موجودا. وإذا كان الأول يتحقق بالأحرى في المواعظ والحكايات المرحة والنكات والمزح، فإن ضحك عيد الميلاد كان يفضل الأغاني المضحكة حول المواضيع الأكثر علمانية كما تؤديها الكنيسة. والأناشيد الروحية بدورها كانت تؤدى بألحان علمانية، بل بألحان الشارع. (في حوزتنا مثلاً التوزيع الموسيقي لترنيمة يخبرنا أن هذا النشيد الديني كان يؤدى بلحن أغنية الشارع التهريجية).

---

(١) بخصوص الضحك الفصحي، انظر ج. ب. شنيد. الضحك الفصحي، روستوك، ١٨٤٧؛ وس. ريناش. الضحك الفصحي، في ملحق المقال المذكور أعلاه. الضحك الشعائري. ص١٢٧ ـ ١٢٩. الضحك الفصحي وضحك عيد الميلاد يرتبطان بتقاليد الأعياد الفلاحية الرومانية.



إذ في فرنسا على الخصوص ازدهر تقليد أعياد الميلاد. وكان الموضوع الروحي يمتزج بألحان علمانية وبعناصر إسفال مادي وجسدي. إن موضوعة *الولادة، والجديد، والتجديد* كانت تتحد عضوياً بموضوعة *موت القديم*، التي تتم معالجتها على مستوى مُسْفِل ومرِح، وبصور الخلع من العرش (الإسقاط) المغرض في التهريج والكرنفالي. وبفضل هذه الميزة، استطاع عيد الميلاد الفرنسي أن يصير واحداً من بين الأجناس الأكثر شعبية لأغنية الشوارع الثورية.

إن الضحك والمظهر المادي والجسدي، بصفته مبدأ مسفل ومولِّد، كانا يلعبان واحداً من الأدوار الأكثر أهمية في الجانب الذي يقع خارج ما هو ديني أو المحيط به في الأعياد، وخاصة الأعياد، ذات الطابع المحلي، التي استطاعت امتصاص بعض الأعياد الوثنية القديمة، والتي كانت تمثل أحياناً بديلها المسيحي. تلكم هي حال أعياد التكريس في الكنائس (القداس الأول) وأعياد العرش. لقد كانت تتزامن عموما مع المعارض المحلية وموكبها الكامل الخاص بالمسرّات الشعبية والعامة. كما كان يرافقها إفراط في الأكل وشرب الخمر[1].

إن الأكل والشرب كانا يحتلان الواجهة في المآدب التذكارية. إذ كان رجال الدين ينظمون مآدب تشريفا للحماة والمنعمين المدفونين في كنيسة معينة، وكانوا يشربون نخبهم «كأس المحبة» أو «خمر المحبة». وهناك عقد من عقود دير كدلنبرغ Quedlinburg يقول بالنص إن وليمة القساوسة هي إطعام ووليمة للأموات. وكان الدومنكان الأسبان يشربون نخب أولياءهم القديسون المدفونون في كنائسهم وهم ينطقون بالأمنية المميزة المزدوجة: «يحيا الميت»[2].

---

(١) لا يتعلق الأمر طبعاً بالإفراط في الأكل وفي الشرب المألوفان، فهذه كانت تتخذ هنا، على نحو رمزي، معنى واسع طوباوي، الذي لـ«مأدبة شمولية» تحتفي بانتصار الوفرة المادية، والنماء والتجديد.

(٢) انظر فاوجل، مرجع مذكور. ص٢٥٤.

في هذه الأمثلة الأخيرة، يتجلى مرح وضحك الاحتفال بمناسبة المأدبة ويتحد بصورة الموت والحياة (تجديد الحياة) في الوحدة المركبة الخاصة بـ«الأسفل» المادي والجسدي المزدوج (الذي يمتص ويلد).

بعض الاحتفالات كانت تتخذ مسحة نوعية حسب المواسم. هكذا مثلاً، مناسبة القديس مارتن، والقديس ميشيل، في الخريف، كانت تكتسي مظاهر عربدة باخوسية، إذ كان ينظر إليهما باعتبارهما راعيا صانعي النبيذ.. أحياناً، تكون ميزة هذا القديس أو ذاك مبرراً لإجراء بعض الشعائر والأعمال المادية والجسدية المُسْفِلَة، خارج الكنيسة. في مدينة مرسيليا، بمناسبة عيد القديس لازار Lazare، كان يتم استعراض كل الجياد والبغال والحمير والأبقار والثيران في موكب عبر طرق المدينة. جميع الساكنة كانت تتنكر وتقوم بـ«الرقصة العظمى» (Magnum tripudium) في الساحات العامة وفي الشوارع. وذلك راجع على ما يبدو إلى كون شخصية لازار مرتبطة بحلقة من الخرافات حول عوالم الجحيم ذات المسحة الطبوغرافية المادية والجسدية (الجحيم = الأسفل المادي والجسدي)(١) وبموضوع الموت والانبعاث. وهكذا، أمكن لمناسبة القديس لازار أن تأخذ على عاتقها بعض عناصر احتفال وثني محلي.

أخيراً، فإن الضحك والمبدأ المادي والجسدي كان مصدق عليهما في عادات الأعياد، والمأدبات وأفراح الشوارع والساحات العامة والعائلية.

لن نتحدث الآن عن أشكال الضحك الكرنفالي بالمعنى الحرفي للكلمة(٢). سوف نتطرق لهذا الموضوع في الوقت المناسب. لكن يجب أن نؤكد مرة أخرى على العلاقة الأساسية بين الضحك الاحتفالي

---

(١) وسنتطرق لذلك لاحقاً. ولنذكر بأن البرزخ كان واحداً من توابع الكرنفال الضرورية.
(٢) كان الكرنفال، بنظام صوره المعقد، يمثل أكمل وأخلص تعبير عن الثقافة الهزلية الشعبية.



والزمن وتعاقب الفصول. إن الوضعية التي يحتلها الاحتفال في السنة تصير حساسة للغاية في مظهرها خارج الرسمي، الهزلي والشعبي. إن الصلة تنتعش بتعاقب الفصول والدورة الشمسية والقمرية، بموت وتجدد النبات، بتوالي الدورات الفلاحية. ويتم التأكيد الإيجابي على الجديد الذي سوف يحل، حينها يتخذ هذا العنصر معنى أوسع وأعمق: إنه يجسد الأمل الشعبي في مستقبل أفضل، في نظام اجتماعي واقتصادي أكثر عدلا، وفي حقيقة جديدة.

إلى حد ما، كان الجانب الهزلي والشعبي في الاحتفال يعرض للفرجة ذلك المستقبل الأفضل: الوفرة المادية، المساواة، الحرية، مثلما أن الأعياد الفلاحية (الساتورنية) الرومانية كانت تجسد العودة إلى العصر الذهبي. وبفضل ذلك، فإن الاحتفال القروسطي كان بمثابة جانوس Janus الذي له وجهان: وإذا كان الوجه الرسمي، الديني يتجه نحو الماضي ويُستخدم لإقرار وتكريس النظام القائم، فإن الوجه الضاحك الشعبي ينظر نحو *المستقبل ويضحك في جنازة الماضي والحاضر*. لقد كان يتعارض مع الجمود المحافظ، و«زمنيته الخارجية»، مع جمود النظام والتصورات القائمة، وكان يدل على *التعاقب والتجديد*، بما فيه على المستوى الاجتماعي والتاريخي.

إن «الأسفل» المادي والجسدي، وكذلك كل منظومة الإسفالات، الانقلابات، والتحريفات، اكتسبت علاقة حساسة بالزمن وبالتحولات الاجتماعية والتاريخية. إن أحد العناصر الضرورية في الاحتفال الشعبي كان هو *اتخاذ القناع* (التنكر)، أي *تجديد* الألبسة والشخصية الاجتماعية. والعنصر الآخر الذي يتمتع بأهمية كبيرة كان هو التبادل بين الأعلى والأسفل في التراتبية. إذ يتم تكريس المهرج مَلِكا؛ وأثناء عيد الحمقى كان يجري انتخاب رئيس دير، وأسقف، ومطران للضحك، وفي الكنائس التابعة مباشرة لسلطة البابا pape، يتم انتخاب بابا الهزل. وكان هؤلاء الأعيان يقيمون قداسا رسميا؛ كثيرة هي



الاحتفالات التي كان يتم خلالها، إلزاميا، انتخاب، ملوك وملكات مؤقتين (مدة يوم)، مثلاً يوم عيد الملوك أو بمناسبة القديس فالنتان Saint Valentin. إن انتخاب هؤلاء «الملوك من أجل الضحك» كان منتشراً على الخصوص في فرنسا حيث أن كل وليمة تقريباً كانت تتوفر على مَلِكها وملكتها. لقد كان نفس المنطق الطبوغرافي هو الذي يتحكم في خياطة الملابس بالمقلوب، ووضع أحذية على الرؤوس، وفي انتخاب ملوك وبابوات للضحك: كان يجب *قلب الأعلى والأسفل، الإطاحة بكل ما هو مرتفع وقديم، جاهز ومكتمل*، في البرزخ «السفلي» المادي والجسدي، حتى يخضع لولادة جديدة بعد الموت.

إن كل ذلك هو الذي اكتسب علاقة جوهرية بالزمن وبالتحولات الاجتماعية والتاريخية. إن المظهر النسبي ومظهر الصيرورة كان قد تم بهما موازنة كل الطموحات إلى الجمود، وإلى الخارج ـ الزمنية التي للنظام التراتبي القروسطي. لقد كانت كل هذه الصور الطبوغرافية تستهدف تثبيت لحظة الانتقال والتعاقب، تعاقب سلطتين وحقيقتين، القديمة والجديدة، المحتضرة والناشئة. إن شعائر وصور الاحتفال كانت تريد تجسيد الزمن ذاته الذي يمنح الموت والحياة، الذي كان يصهر القديم في جديد، ويمنع تأبيد أي شيء.

إن الزمن يضحك ويلهو. إنه طفل هيرقليطس اللاّهي الذي يمتلك السلطة العليا في الكون («يمتلك الطفل السيادة») ويتم التركيز دوماً على المستقبل والذي نجد باستمرار وجهه الطوباوي في شعائر وصور الضحك الشعبي الذي يرافق الاحتفال. وبفضل ذلك نمت في أشكال المسرّات الشعبية تلك البراعم التي سوف تزدهر فيما بعد داخل الإحساس بالتاريخ المتأصل في عصر النهضة.

وعلى سبيل الختام، نستطيع القول إن الضحك الذي أزيح في العصر الوسيط من طقوس وتصور العالم الرسمي، قد أنشأ لنفسه مقاما غير رسمي، قانوني تقريباً، في ظل كل واحد من الاحتفالات، والذي،



فضلا عن مظهره الرسمي، الديني، الدولتي، كان يمتلك مظهراً ثانياً شعبياً، كرنفالياً، عمومياً، والذي كانت مبادئه المنظِّمة تتشكل من الضحك والأسفل المادي والجسدي. لقد كان هذا المظهر يكشف أشكاله الخاصة ويمتلك مواضيعه وصوره وشعائره الخاصة. ويتباين أصل هذه العناصر المختلفة. ومن الأكيد على نحو مطلق، أنه خلال العصر الوسيط، تواصل تقليد الاحتفالات الفلاحية (الساتورنية) الرومانية. وكانت تقاليد فن الإيماء القديمة حيَّة بدورها. علاوة على ذلك، فإن واحداً من المصادر الأساسية كان هو *الفلكلور المحلي*. فهو الذي غذى بقدر كبير مدونة الصور والشعائر في المظهر الشعبي والهزلي للاحتفال.

إن رجال الدين من الدرجة الوسطى والدنيا، والتلاميذ، والطلبة، وأعضاء الحِرف وأخيراً مختلف العناصر العديدة غير المستقرة التي تقع خارج الطبقات الاجتماعية كانوا هم الذين يشاركون بفعالية في الاحتفالات الشعبية. ورغم ذلك، فإن الثقافة الهزلية في العصر الوسيط كانت تنتمي فعلياً لمجموع الشعب. إن حقيقة الضحك كانت تشمل وتستهوي الجميع، إلى حد أن لا أحد كان قادراً على مقاومتها.

إن الأدب البارودي الشاسع في العصر الوسيط يرتبط إن مباشرة أو على نحو غير مباشر بأشكال ضحك الاحتفال الشعبي. ومن الممكن، مثلما يقول بذلك بعض الكتاب شأن نوفاتي Novati، أن بعض باروديات النصوص والشعائر المقدسة كانت مُعَدَّة للانجاز أثناء عيد المغفلين وارتبطت بها مباشرة. إلا أننا لا نستطيع قول مثل ذلك عن أغلبية الباروديات المقدسة. المهم ليس هو ذلك الرابط المباشر، بل بالأحرى ذلك الرابط الأعم الذي يجمع بين الباروديات القروسطية والضحك والحرية المصدق عليهما أثناء هذه الاحتفالات. إن كل الأدب البارودي في العصر الوسيط هو أدب ترفيهي، تم إبداعه خلال الملاهي التي كانت تتيحها الاحتفالات، والذي يُستوجَب قراءته أثناء هذه المناسبة



التي يعمها جو من الحرية والإجازة. إن هذه الطريقة المرحة في محاكاة المقدس بسخرية كانت تجوز، تكريماً للاحتفالات مثلما كان الشأن بالنسبة للضحك الفصحي، أكل اللحم، والحياة الجنسية. لقد كانت مشبعة بالإحساس نفسه بتعاقب الفصول والتجديد على مستوى مادي وجسدي. وكان نفس منطق الأسفل المادي والجسدي المزدوج هو الذي يحكم كل ذلك.

لقد كان للاستراحات المدرسية والجامعية أهمية قصوى في تاريخ الباروديا القروسطية وبصفة عامة، في كل الأدب القروسطي. وكانت تتزامن في العادة مع الاحتفالات وتتمتع أيضاً بكل امتيازات الاحتفال، التي هي من وضع التقليد: ضحك، مزح، حياة مادية وجسدية. أثناء الاستراحات الترفيهية، كان الشباب يروحون عن أنفسهم من منظومة التصورات الرسمية، من الحكمة والقواعد المدرسيين، ثم كانوا يسمحون لأنفسهم بجعلها هدفاً لألعابهم ومزحهم المرحة والمُسْفِلة. لقد كانوا يتحررون قبل كل شيء من أغلال الورع الثقيلة والجد («الاختمار الدائم للورع والتقوى الإلهية») ومن نير المقولات الكئيبة: «الأبدي»، «الثابت»، «المطلق». وكانوا يعارضونها بالمظهر الهزلي، المرح، والحر، للعالم اللامكتمل والمفتوح، الذي يهيمن عليه مرح التعاقبات والتجديدات. ولهذا السبب فإن بارو ديات العصر الوسيط لم تكن معارضات أدبية بالمعنى الدقيق أو انتقادية على نحو خالص للنصوص المقدسة أو قواعد وقوانين الحكمة المدرسية: لقد كانت تنقل كل ذلك إلى المقام الهزلي وعلى المستوى المادي والجسدي الإيجابي وكانت تجسد وتصوغ مادياً وفي الآن نفسه تخفف كل ما كانت تلامسه.

ولن نتوقف هنا عند بارو ديات العصر الوسيط؛ سوف نتحدث فيما بعد عن بعض منها، مثلاً العشاء القبرصي. أما اللحظة، نود فحسب



تحديد مكان الباروديا المقدسة ضمن وحدة الثقافة الهزلية الشعبية في العصر الوسيط[1].

إن الباروديا القروسطية الأكثر قدماً بالخصوص (السابقة على القرن ١٢)، تستهدف أقل من أي شيء آخر المظاهر السلبية، بعض عيوب الشعيرة، والتنظيم الكنسي، والعلم المدرسي، التي كانت تريد الاستخفاف منها والقضاء عليها. فبالنسبة لكتاب الباروديا، يعتبر كل شيء هزلياً، دون استثناء؛ فالضحك شمولي مثله مثل الجد، إنه مسدَّد نحو مجموع الكون، نحو التاريخ، المجتمع برمته، ونحو تصور العالم. إنه حقيقة تقال عن العالم، حقيقة تمتد إلى كل شيء، ولا شيء يفلت منها. إنه بنوع ما *مظهر احتفال العالم بأكمله*، في كل لحظاته، ما يشبه كشفاً ثانياً للعالم بواسطة اللهو والضحك.

---

(١) علاوة على الفصول الخاصة من المؤلفات العامة المكرّسَة لتاريخ الأدب في العصر الوسيط (مانتليس، إيبرت، كورتيوس)، فإن الباروديا المقدسة كانت موضوعا لثلاث دراسات مميزة:
١): ف. نوفاتي: الباروديا المقدسة في الأدب الحديث، انظر: نوفاتيس، دراسات أدبية ونقدية، طورينو، ١٨٨٩.
٢)إيرو إيفونين، باروديا الموضوعات الورعة في الشعر الفرنسي في العصر الوسيط، هلسينغفورس، ١٩١٤.
٣) بول ليهمان، الباروديا في العصر الوسيط (مونشن، ١٩٢٢).
إن هذه المؤلفات تكمل بعضها. ورغم ذلك فإن مؤلف نوفاتي هو الذي يشمل على نحو أوسع مجال الباروديا المقدسة. (لقد حافظ على راهنيته بكاملها)؛ وإيفونين يحشر مجموعة من النصوص النقدية، من الباروديا الفرنسية المختلطة (مزيج من اللاتينية - الفرنسية (وهي ظاهرة منتشرة في هذا الجنس)، إنه ينقح النصوص التي ينشرها بمدخل هام حول الباروديا في العصر الوسيط وبشروحات. أما ليهمان فقد كتب مقدمة بديعة للباروديا المقدسة، لكنه يقف عند الباروديا اللاتينية.
إن هؤلاء المؤلفين الثلاثة يعتبرون الباروديا في العصر الوسيط بصفتها ظاهرة معزولة وواهية، ولهذا السبب، فإنهم لا يبرزون صلتها العضوية بعالم الثقافة الهزلية الشعبية الشاملة.



لهذا السبب، فإن باروديا العصر الوسيط تقود لعباً مرحاً ومطلق العنان على نحو كامل بواسطة كل ما هو أشد قداسة، وما يتمتع بأكبر أهمية في نظر الإيديولوجيا الرسمية. إن **العشاء القبرصي**، أقدم بارودية غروتيسكية (كتبت بين القرنين الخامس والسابع) استعملت كل التاريخ المقدس، منذ آدم إلى المسيح، والذي استعارت منه أحداثاً ورموزاً[1]، لوصف مأدبة مضحكة وخارجة عن المألوف.

عمل آخر قديم للغاية من بين أعمال أدب الترفيه، إنه *ألعاب الرهبان* Joca monachorum، (القرنين السادس والسابع، من أصل بيزنطي، انتشر كثيراً في فرنسا منذ بداية القرن الثامن، والذي درس تاريخه في روسيا كل من أ. فسيلوفسكي، وإ. جدانوف (A. Vessélovski,I. Jdanov)، وهو ذو خيال معتدل أكثر. إنه نوع من التعاليم الدينية المرِحة Catéchisme joyeux، نوع من الأسئلة المضحكة حول موضوعات انجيلية، وفي حقيقة الأمر، فهذه ال الألعاب Joca هي لعبٌ مرحٌ بالإنجيل، وإن كانت غير جامحة مثل العشاء .

في القرون الموالية (خاصة انطلاقاً من القرن ١١) تجر الباروديات في اللعب الهزلي كل مظاهر المذهب والطقوس الرسميين وبصفة عامة، كل أشكال السلوك الجاد إزاء العالم. إننا نعرف العديد من باروديا الصلوات الأكثر أهمية: *أبانا الذي في السماء*، *السلام عليك يا مريم/ مرحبا مريم*، *والإيمان* (أنا أؤمن) Crédo[2] وأيضاً باروديات بعض الأناشيد (مثل نشيد «الفرحة الكبرى» Laetabundus) والابتهالات. كما لم يتراجع كتاب الباروديا أمام المراسيم الدينية (الليتورجيا). إننا نعرف

---

(١) انظر تحليل العشاء القبرصي عند نوفاتي، مرجع مذكور، ص٢٦٦ وما يليها؛ وعند ايهمان، مرجع مذكور، ص٢٥ وما يليها؛ وقد قام ستريشر بتقديم طبعة محققة للنص (معالم شعرية جرمانية خالدة، ج٥، ص٨٥٧).

(٢) نشر إيرو إيفونين مثلاً، ست باروديات لأبانا الذي، خمس باروديات لأنا أؤمن، وباروديا واحدة لمرحبا مريم.



مراسيم السكارى، مراسيم اللاعبين، مراسيم المال. كما توجد أناجيل بارودية: إنجيل مارك ـ المال، انجيل طالب من باريس، إنجيل السكارى، وأيضاً هناك باروديات للقواعد الرهبانية، وللمراسيم الكنسية، ولقرارات المجمعات الكنسية، وللرسائل والأختام البابوية، وللمواعظ الدينية. ونجد في زمن مبكر جداً، منذ القرن السابع والثامن، وصايا بارودية (مثل وصية الخنزير، وصية الحمار)، ومرثيات بارودية[١]. لقد سبق أن تحدثنا عن النحو البارودي، المنتشر كثيراً في العصر الوسيط[٢]. وأخيراً كانت توجد باروديات للنصوص والقوانين الشرعية.

علاوة على هذا الأدب البارودي الصرف، فإن عامية الرهبان والقساوسة، والتلاميذ، والقضاة، وكذلك اللغة الشعبية المنطوقة، كانت تعج بمعارضات لكل أنواع النصوص الدينية المختلفة، والصلوات والأحكام والأمثال، وأخيراً معارضة أسماء القديسين والشهداء. لم يكن يوجد على الإطلاق أي نص أو حكم للعهد القديم أو الجديد لم يستخرج منه على الأقل إحالة أو لبس قد يتم «تقنيعه»، وتحريفه وترجمته إلى لغة «الأسفل» المادي والجسدي.

إن شخصية الأخ يوحنا عند رابليه هي تجسيد للقوة البارودية الكبيرة، والتجديدية التي تمثلها طائفة كتبة القضر ذات النزعة

---

(١) إن عددها مرتفع جداً، إن باروديا مختلف لحظات الطقوس والمراسيم الدينية منتشرة جداً في ملاحم الحيوان الهزلية، مرآة المغفلين، للكاتب نيجيلوس وايركر، تتميز بقيمة عالية جدا من هذه الزاوية. إنها تحكي قصة الحمار برونلوس الذي يذهب إلى صاليرنو كي يتخلص من ذيله المرهق، وقد درس علم اللاهوت والحقوق بباريس، وصار راهباً، وأسس مذهباً دينياً، وفي طريقه إلى روما، ألقى عليه مالكه القديم القبض، إن هذه المؤلفات تضم حشدا من المرثيات والوصفات، والمباركات، والصلوات، والقواعد الرهبانية، إلخ..

(٢) يقدم ليهمان عدة أمثلة من لعبة الحركات الإعرابية في خواتم الكلمات في الصفحات ٧٥ ـ ٨٠، والصفحات ١٥٥ ـ ١٥٦، (النحو الإيروسي).



الديمقراطية[1]. إنه عارف حصيف «بكتب الأدعية»، مما يعني أنه قادر على نقل أي نص مقدس كيفما كان، إلى مستوى الأكل، والشرب، والإيروسية، وبأنه يستطيع أن يجعل منه طعاما دسما، «شهوانيا». وبإمكاننا أن نجد قدراً كبيراً من النصوص والأقوال المقدسة التي جرى تحريفها، الموزعة تقريباً في كل أنحاء كتاب رابليه. وهذه مثلاً آخر كلمات المسيح على الصليب: Sitio ,Consummatum est، («أنا عطشان، ومستنفد)، وقد تم تحويلها إلى ألفاظ النهم والإفراط في الشرب[2]، أو Venite apotemus، أي potemus («تعالوا اشربوا») بدل Venite adoremus («تعالوا اركعوا») (المزمور ٩٤، ٦)؛ وفي موضع آخر من الكتاب، يتلفظ الأخ يوحنا بجملة تمثل جيداً غروتيسك العصر الوسيط. Ad forman nasi cognoscitur (ad te levavi)، وذلك يعني: «من شكل الأنف تعرف (كيف) ارتقيتُ حتى وصلتُ إليك». إن الجزء الأول من الجملة يلمح إلى الحكم المسبق المنتشر في تلك الفترة (والذي يتقاسمه حتى الأطباء) القائل إن حسب طول الأنف nez نقيس طول القضيب، وبالتالي فحولة الرجل. الجزء الثاني الذي أكدنا عليه ووضعناه بين قوسين هو بداية مزمور (١٢٢، ١٠) الذي يكتسي هنا دلالة فاحشة، تبرزها أكثر أن المقطع الأخير من الاستشهاد: vi، بالنظر إلى التشابه الصوتي مع اللفظ الفرنسي، يمكن ظنه اسماً للذكر (القضيب). في غروتيسك العصر القديم والوسيط، كان الأنف يدل عادة على القضيب. وكانت توجد بفرنسا ابتهالات بارودية كاملة حول الكتاب المقدس والصلوات تبتدئ بأداة النفي اللاتينية ne. على سبيل المثال، Ne advertaS («لا تلتفت»)،

(١) هكذا يصف بوشكين زملاءه الروس: «أنتم أيها الرهبان الفتيان المتهتكون المتهورون».

(٢) بالنسبة لطبعته للعام ١٥٤٢، دفعت الحيطة رابليه إلى تنقيح كتابيه الأوليين: إذ حذف كل الهجمات على السوربون، لكن لم يدر بخلده أبداً حذف «أنا جائع» والمعارضات الأخرى للنصوص المقدسة، إذ كانت ما تزال حقوق وإجازات الضحك حية في تلك الفترة.



Ne revoces («لا تذكر»)، إلخ. وكان هذا الابتهال يسمى *اسم كل الأنوف* وكان يبتدئ بالكلمات Ne reminiscaris delicta nostra والتي تعني («لا تذكر بذنوبنا»). كانت تتكرر هذه اللازمة عند بداية ونهاية مزامير الكفّارة السبع وكانت مرتبطة بأسس المذهب والطقوس المسيحية. ونجد عند رابليه إشارة لهذه اللازمة (الكتاب الثاني، الفصل ١): يقول متحدثاً عن قوم لهم أنوف عملاقة، «وفيهم قيلت عبارة: «لا تذكر»[١].

إن هذه الأمثلة النموذجية تظهر كيفية البحث قديماً عن التشابهات والتوافقات الصوتية حتى السطحية منها لقلب الجِد وإرغامه على التحلي بنبرات هزلية. وفي كل موضع، في معنى وصورة وصوت الأقوال والشعائر المقدسة، كان يتم البحث عن نقطة الضعف وإيجادها التي تسمح بالسخرية من أصغر سمة كانت، والتي بفضلها يتم الربط بـ «الأسفل» المادي والجسدي. الكثير من القديسين كانت لهم خرافة غير رسمية والتي تم إنشاؤها انطلاقاً من تحريف أسمائهم، مثل القديس Vit؛ إذ إن العبارة «تكريم القديسة ماميك Mamique» كانت تعني زيارة المرء لعشيقته.

ونستطيع القول إن اللغة المألوفة كلها عند الرهبان (وكل مثقفي العصر الوسيط) والشعب كانت مشبعة على نحو عميق بعناصر «الأسفل» المادي والجسدي: الكلام الفاحش والبذيء، الشتائم، النصوص والأحكام المقدسة الجارية التي يتم قلبها وعكسها بالمقلوب؛ كل ما كان يدخل ضمن هذه اللغة كان عليه بالضرورة أن يخضع للقوة المسفلة والمجددة الخاصة بالأسفل القوي والمزدوج. في عهد رابليه، لم تكن اللغة المألوفة قد تغيرت في معناها بعد، وأقوال الأخ الراهب يوحنا وبانورج Panurge هي عينات نموذجية من ذلك[٢].

---

(١) الأعمال الكاملة، بانتاغرويل، الفصل الأول، لابلياد، ص١٧٤؛ كتاب الجيب، الجزء الأول، ص٥٣.

(٢) في القرن ١٦، كانت الأوساط البروتستانتية تدين في الغالب الاستعمال الهزلي=



إن طابع الضحك الشمولي يتجلى بوضوح مميِّز في كل الظواهر التي قمنا بتعدادها. ويستهدف ضحك العصر الوسيط الموضوع نفسه الذي يقصده الجد، فهو لا يقدم استثناء في كل ما هو سامي، بل على العكس، إنه قبل كل شيء موجَّه ضده. إضافة إلى ذلك، فهو لا ينصبُّ ضد حالة أو جهة معينة، ضد كل شيء، ضد الشمولي والكامل. إنه يبني عالمه الخاص به في مواجهة العالم الرسمي، وكنيسته أمام الكنيسة الرسمية، ودولته إزاء الدولة الرسمية. إن الضحك يحتفي بطقوسه الدينية التي له، ويعترف برمزه الإيماني، إنه يصل بروابط الزواج، ويقوم بالشعائر الجنائزية، ونقش المرثيات على شواهد القبور، وينتخب ملوكاً وأساقفة. من المفيد التذكير بأن كل باروديا، ولو كانت صغيرة جداً، فهي مبنية تحديداً كما لو كانت تمثل قطعة من كون هزلي فريد يشكل مجموعاً. في أشكال شعائر الكرنفال وعروضه الفرجوية، وفي الباروديا التي ترتبط بها. لكنها توجد أيضاً في باقي تمظهرات الثقافة الهزلية: عناصر الدراما الدينية، في «الأقوال» و«النقاشات» الهزلية، في الملحمة الحيوانية، في النوادر والطرائف[1]. إن طابع الضحك وصلته بالأسفل المادي والجسدي يظل هو نفسه في كل الأنحاء.

نستطيع القول إن الثقافة الهزلية في العصر الوسيط والتي جذبتها الاحتفالات كانت تمثل إلى حد ما «مكوناً رابعاً»، بما يعني دراما

=والمسفل للنصوص المقدسة في الأحاديث العادية. وكان هنري إتيان، معاصر رابليه، يتأسف في امتداح هيرودوس على الانتهاك المستمر للكلام المقدس أثناء الإسراف في السُكر، ويسرد العديد من الأمثلة المعبرة عن ذلك، وهكذا فإن الذي يشرب كأساً صغيرة ينطق في العادة كلمات مزمور الكفَّارة: «اجعل لي قلباً نقياً يا ربي، وجدِّد في أحشائي روحاً عادلة». امتداح هيرودوس، ليزيو، باريس، ١٨٧٩، الجزء ١، ص١٨٣، بل حتى الناس الذين يعانون من أمراض تناسلية فهم يستعملون النصوص المقدسة لوصف أمراضهم ورشحهم بالعرق.

(١) في الحقيقة، داخل هذه الظواهر يتجلى أحياناً الحد المميز لبدايات الثقافة البرجوازية، ونشهد حينها إفساد المبدأ المادي والجسدي، وإلى حد ما انحلاله.



ساخرة تماثل وتعارض «الثلاثية التراجيدية» للمذهب والطقس المسيحي الرئيسيين. ومثل الدراما الهجائية الساخرة في العصر القديم، فإن الثقافة الهزلية بالعصر الوسيط كانت إلى حد كبير بمثابة *دراما الحياة الجسدية* (تزاوج، ولادة، نمو، أكل، شرب، تغوط وتبول)، لكن، بالطبع ليست تلك الخاصة بجسد الفرد ولا بالحياة المادية الفردية، وإنما بجسد *النوع البشري الشعبي الكبير*، هذا الذي لم تكن الحياة والموت بالنسبة له بداية أو نهاية مطلقة، وإنما هما فقط طوران اثنان في نمو وتجديد غير منقطعين. إن الجسد الكبير لهذه الدراما الساخرة لا ينفصل عن العالم، إنه مشبع بعناصر كونية، وهو ينصهر مع الأرض التي تمتص وتلد.

من اللازم أن نضع جانب نزعة الضحك الشمولية للعصر الوسيط سمته المميزة الثانية، أي صلته غير القابلة للانفصال والجوهرية مع الحرية.

لقد رأينا أن الضحك في العصر الوسيط كان خارج رسمي بصفة مطلقة وإن كان مقنَّنا. إن حقوق قبعة الكسول bonnet d'âne كانت مقدسة ولا يمكن تجاوزها مثل حقوق pileus (القبعة) في أعياد الحصاد الرومانية.

إن حرية الضحك هذه، مثل أي حرية أخرى، كانت نسبية بداهة، وبين الفينة والأخرى كان مجالها يتسع أو يضيق، لكن لم يحدث قط أن تم منعها. لقد سبق ورأينا ذلك، فهذه الحرية في علاقتها اللصيقة بالاحتفالات، كانت إلى حد ما مقصورة على أيام الاحتفال. لقد كانت تندمج مع أجواء البهجة العارمة، مع إباحة أكل اللحم وشحم الخنزير، واستئناف النشاط الجنسي. إن تحرير الضحك والجسد كان يتعارض على نحو صارخ مع الصوم الفائت أو الوشيك.

وكان الاحتفال يشير نوعاً ما إلى انقطاع مؤقت للنظام الرسمي كله، بمحرماته وحواجزه التراتبية، ولوقت وجيز جداً كانت الحياة تخرج من



سيرها المعتاد المقنن والمكرس، وتلج ميدان الحرية الطوباوية. إن الطابع العابر لهذه الحرية كان يؤجج التأثير العجائبي والتطرف الطوباوي للصور الناشئة من هذا المناخ المميز.

إن جو الحرية العابرة كان يهيمن أيضاً على الساحة العامة وكذلك على وجبة العيد العائلية. إن التقليد القديم لأحاديث المائدة الماجنة، والتي تخدش الحياء في الغالب، والفلسفية في الآن نفسه، هذا التقليد الذي برز من جديد في فترة عصر النهضة كان ينسجم وتقليد الولائم المحلية والتي لها أصول فلكلورية متقاربة(١).

ظل هذا التقليد حياً خلال القرون الموالية، وله أوجه شبه مع تقاليد أغاني الولائم الماجنة التي تجمع النزعة الشمولية (الحياة والموت)، والمظهر المادي والجسدي (الخمر، الطعام، شهوة الجسد)، والشعور الأولي بالزمن (شباب، شيخوخة، طابع الحياة العابر، تقلبات المصير) بنزعة طوباوية فريدة (الأخوة بين الذين يشربون والإنسانية جمعاء، انتصار الوفرة، وفوز العقل)، إلخ.

إن الشعائر الهزلية لعيد الحمقى والحمار ومختلف مواكب الأعياد الأخرى كانت مقننة إلى حد معين، وهذه حال «الشيطنات»، والتي كان خلالها «للشياطين» الحق في «الجري بكل حرية» في الشوارع وما يحيط بها أياماً معدودة قبل العروض التمثيلية، وفي أن يخلقوا من حولهم جواً

(١) إن أدب الأحاديث الماجنة (والتي تغلب عليها الموضوعات المادية والجسدية) هي مميزة جدا للنصف الثاني من القرن السادس عشر: أحاديث المائدة، العيد، الأحاديث المسلية، النزهة، راجع: نويل دو فاي، أحاديث البسط والطرافة، (١٥٤٧)؛ وللمؤلف نفسه: خرافات وخطب أوطرابيل الجديدة (١٥٨٥)؛ جاك طاهورو (محاورات، ١٥٦٢)؛ نيكولا دو كوليير: أصباح (١٥٨٥)، مسامرات؛ غيوم بوشي، سيريس (١٥٨٤، ١٥٩٧)، إلخ. وينبغي أن نضع ضمن هذا الجنس: الوسيلة للوصول، لبروآلد دو فيرفيل الذي تحدثنا عنه سابقاً. ترتبط كل هذه المؤلفات بنوع مخصوص من الحوار الكرنفالي وتعكس إلى هذا الحد أو ذاك تأثير رابليه.



شيطانياً مطلق العنان. إن مباهج ميدان المعرض كان مرخص لها وكذلك الشأن بالنسبة للكرنفال، بالطبع فهذا الترخيص كان قسرياً وغير كامل، وكان يتناوب مع القمع والمنع، وخلال العصر الوسيط بأكمله كانت الدولة والكنيسة مجبرتان، إلى هذا الحد أو ذاك، على تقديم تنازلات للساحة العامة، ومسايرتها، حيث هناك فترات محددة على نحو دقيق بتواريخ الاحتفالات موزعة على مُدار السنة؛ في هذه المناسبات كان مسموحاً للعالم بالإنزياح عن السير الرسمي، لكن ذلك منحصر في الشكل الدفاعي للضحك، وتقريباً لم يكن هناك من حد فاصل مفروض على الضحك.

يتم ربط النزعة الشمولية وحرية الضحك في العصر الوسيط بسمته البارزة الثالثة: صلته الجوهرية بـ *الحقيقة الشعبية غير الرسمية*.

في الثقافة الكلاسيكية يرتبط الجدّ، الرسمي، السلطوي، بالعنف، بالمصالح، بالتحفظات. *هناك دوماً في هذا الجد عنصر خوف وتخويف*. وهذا الأخير كان طاغيا بوضوح في العصر الوسيط. وعلى العكس من ذلك فإن الضحك يفترض أن الخوف قد تم تجاوزه. إن الضحك لا يفرض أي منع، أي تحفظ. إن القوة والعنف والسلطة لا تستعمل أبداً لغة الضحك.

إن إنسان العصر الوسيط كان يشعر على نحو مفرط بـ *الانتصار على الخوف* داخل الضحك، وليس فقط بالانتصار على الرعب الزهدي («الرعب الإلهي») والرعب الذي كانت تثيره قوى الطبيعة، ولكن قبل كل شيء كانتصار على الخوف الأخلاقي الذي كان يقيِّد ويرهِق ويحجب النور عن وعي الإنسان، الخوف من كل ما كان مقدساً وممنوعا («الطّابُو» و«المَانَا» المحرمان)، الخوف من السلطة الإنسانية والإلهية، من الأوامر والمحرمات السلطوية، ومن الموت، وعذاب القبر، والهاوية، ومن كل ما كان أكثر خوفاً في الأرض. بهزم هذا الخوف، كان الضحك ينير وعي الإنسان ويكشف له عن عالم جديد.



وفي حقيقة الأمر، هذا الانتصار العابر لم يكن يتجاوز مدة الاحتفال، إذ كانت تعقبه فور ذلك أيام الخوف والقمع المعتادة، لكن بفضل تلك البارقة التي كان يلمحها الوعي الإنساني على ذلك النحو كان بالإمكان أن يكون لذاته حقيقة مختلفة، غير رسمية عن العالم والإنسان والتي كانت تهيأ الوعي الذاتي الجديد لعصر النهضة.

إن الإحساس المفرط بالانتصار على الخوف هو عنصر أساسي للضحك في العصر الوسيط. ويجد تعبيره في الكثير من مميزات الصور الهزلية. ونجد فيه دوماً ذلك الخوف المهزوم في شكل المسخ الهزلي، وفي شكل رموز السلطة والعنف المعكوسين بالمقلوب، في صور الموت الهزلية، في التعذيب المرِح. وكل ما كان مرعباً يصير مضحكا. لقد سبق وقلنا إنه كان يوجد بين توابع الكرنفال الضرورية نصبا غروتيسكيا يسمى «هاوية» والذي يتم حرقه بكثير من الأبهة في ذروة الاحتفال. وبصفة عامة، من المستحيل فهم الصورة الغروتيسكية دون أخذ هذا الخوف المهزوم في الحسبان. يتم التلاعب بما هو مخيف، ويتم الاستخفاف منه: ويصير المرعب «فزّاعة مرحة». لكن لا يمكننا أيضاً أن نفهم الصورة الغروتيسكية، إذا اختزلنا هذا العنصر، إذا سعينا إلى تأويل مجموع الصورة من منظور صياغة عقلانية مجردة. لا أحد يعلم أين ينتهي الخوف المهزوم وأين يبتدئ المرح اللامبالي. إن جحيم الكرنفال هو الأرض التي تمتص وتلد؛ إنه يتحول غالباً إلى قرن الوفرة cornu copiae، والفزّاعة ـ الموت ـ إلى امرأة حامل؛ إن التشنوهات المختلفة: كل هذه البطون المنتفخة، والأنوف الضخمة والحدبات، إلخ، هي علامات تدل على الحمل أو الخصوبة. إن الانتصار على الموت ليس قطعا تنحية مجردة له، إنه في الآن نفسه إطاحة له من على عرشه، وتجديد له وتحويل إلى فرح: لقد انفجر «الجحيم» وفاض في قرن الوفرة.

لقد قلنا بأن ضحك العصر الوسيط قد هزم الخوف من كل ما كان



أكثر رعبا في الأرض. كل الأشياء المرعبة، غير الأرضية، تحولت إلى تراب، أي إلى أم مرضعة تمتص كي تلد من جديد شيئاً ما، سوف يكون أعظم وأفضل. لا شيء على الأرض قد يكون مرعباً، مثلما أن لاشيء قد يكون كذلك في جسد الأم بحضنها المرضع، برحمها، بدمها الفوار. المرعب الأرضي: الأعضاء التناسلية، القبر الجسدي، تزهر ملذات وولادات جديدة.

إن ضحك العصر الوسيط ليس هو الإحساس الذاتي، الفردي، البيولوجي باستمرارية الحياة. إن الإنسان يشعر باستمرارية الحياة في الساحة العامة، عند اختلاطه بالحشود في الكرنفال، حيث جسده يلتقي بأجساد أشخاص من كل الأعمار ومن كل الفئات؛ إذ يشعر أنه جزء من شعب في نمو وتجدد مستمر. ولهذا السبب، فإن ضحك الاحتفال الشعبي يضم عنصر انتصار ليس فقط على الخوف الذي تثيره أهوال الآخرة، الأمور المقدسة، والموت، بل وعلى الخوف الذي تثيره أي سلطة، سادة الأرض، الأرستقراطية الاجتماعية الأرضية، كل ما يقمع ويحد[1]. إن ضحك العصر الوسيط الذي غلب الخوف من الأسرار

---

(١) لقد عبّر هيرزن عن أفكار عميقة حول وظائف الضحك في تاريخ الثقافة (وإن لم يعرف ضحك العصر الوسيط): «في الضحك قدر من الثورية. لقد حطّم ضحك فولتير بكائيات روسو الكبيرة» (مؤلفات في تسعة أجزاء، موسكو، ١٩٥٦، الجزء ٣، ص٩٢. باللغة الروسية). وكتب في موضع آخر يقول: «الضحك ليس مزحة، وليس لدينا النية في التخلي عنه. في عالم العصر القديم، كان المرء يضحك ملء شدقيه فوق جبل الأولمب وفوق الأرض، عند الاستماع لأرسطوفان ومهازله، كان الناس يقهقهون حتى عهد لوسيان. ومنذ القرن الرابع كف الناس عن الضحك وبكوا دون توقف، وحطّت قيود ثقيلة على العقل في غمرة المناحات وتأنيب الضمير. وما إن بدأت حمى القسوة تخف حتى عاد الناس للضحك من جديد. وسوف يكون من المفيد للغاية كتابة تاريخ الضحك. لا أحد يضحك في الكنيسة، أو في القصر الملكي، في الحرب، في حضرة رئيس المكتب، أو عميد شرطة أو أمين الصندوق الألماني. ليس للخدم الأقنان الحق في الابتسام في حضرة السيد، وحدهم المتساوون يضحكون في ما بينهم. وإذا سمح=



الغامضة، من العالم ومن السلطة قد كشف بجرأة تصل حد التهور حقيقة العالم والسلطة. لقد عارض الكذب والتملق والإطراء والنفاق. إن حقيقة الضحك أسفلت السلطة، ورافقتها شتائم وتجديفات، وكان المهرج هو الناطق باسمها.

في مقالته حول رابليه، حدد فسيلوفسكي Vessélovski أهمية المهرج الاجتماعية بهذه العبارات:

«في العصر الوسيط، كان المهرج هو الناطق الخصوصي باسم حقوق الحقيقة المجردة الموضوعية. في عصر كانت فيه الحياة مشمولة في الإطار المتعارف عليه للدولة والامتيازات والعلم والتراتبية والسكولائية، كان يتم تحديد الحقيقة وفق هذا الإطار، وكانت إقطاعية نسبيا وسكولائية، إلخ. لقد كانت تستمد قوتها من هذا الوسط أو ذاك، وكانت نتاجاً لقدرتها الحيوية. والحقيقة الإقطاعية هي الحق في قمع القبيح وتحقير عمله الذليل، هي القيام بالحرب وممارسة القنص فوق أراضي المزارعين. الحق السكولائي هو الحق في المعرفة الجامعة المانعة والتي من دونها لا يمكن انتظار أي شيء ذي بال، إذ يجب الحفاظ عليها من كل ما يهدد بزعزعتها، إلخ. كل حقيقة شمولية لا تلتقي مع هذه الحالة أو تلك، مع هذه المهنة المحددة، مع حق معيَّن، قد تم إلغاؤها وتجاهل أخذها في الحسبان بل تم أخذها إلى المحرقة مع أول شبهة، ولم يتم قبولها إلا بعدما اتخذت شكلاً تافهاً، عندما

=للناس من الدرجة الدنيا بالضحك أمام من هم أعلى منهم، وإذا لم يستطيعوا كبح ضحكهم، إذاك يمكن أن نقول وداعا لكل الاحترام الواجب للرتبة. إن إرغام شخص على الابتسام للإله أبيس (العجل المقدس عند الفراعنة) فذلك يعني جعل الحيوان المقدس مجرد ثور عادي». (أ. هيرزن. عن الفن). منشورات «إسكوستفو» موسكو، ١٩٥٤، ص٢٢٣).



كانت تضحك ولا تطمح لأداء دور ما في الحياة ولو بقدر ضئيل من الجد. هكذا تم تحديد أهمية المهرج الاجتماعية»[1].

يقدم فسيلوفسكي تعريفاً صائباً جداً للحقيقة الإقطاعية، وقد كان محقاً حينما قال بأن المهرج هو بمثابة الناطق باسم الحقيقة المغايرة، غير الاقطاعية، غير الرسمية، إلا أن هذه الحقيقة قد يصعب تعريفها بصفتها «حقيقة مجردة موضوعية». إن فسيلوفسكي يعتبر المهرج خارج ثقافة العصر الوسيط الشعبية الهزلية القوية. ولهذا السبب، فإنه لا يتصور الضحك إلا باعتباره شكلاً دفاعياً خارجياً «للحقيقة المجردة الموضوعية»، «الحقيقة الشمولية» التي كان يعلنها المهرج بواسطة ذلك الشكل الخارجي، أي الضحك. ومن دون الاضطهاد الداخلي والمحارق لكانت هذه الحقائق قد أطاحت بملابس المهرج كي تعبر عن نفسها بلهجة الجد. إننا نعتبر هذا المنظور خاطئاً.

من دون شك، كان الضحك شكلاً خارجياً. لقد كان مقنناً ويتمتع بامتيازات، وعمل على التحرر (طبعا بقدر معين فحسب) من الرقابة الخارجية ومن الاضطهاد الخارجي ومن المحرقة. لا ينبغي تبخيس هذا العامل. لكن من غير المقبول كلياً أن نختزل إلى ذلك كل معنى الضحك. إن الضحك ليس شكلاً خارجياً، وإنما هو شكل داخلي جوهري لا يمكن استبداله بالجد وإلا سوف يدمر ويشوه طبيعة محتوى الحقيقة التي يكشف عنها الضحك. وهذا الأخير لا يعمل فحسب على التحرر من الرقابة الخارجية، ولكن قبل كل شيء من الرقيب الداخلي الأكبر، من الخوف من المقدس، من المحظور السلطوي، من الماضي، من الخوف. الخوف المترسخ في عقل الإنسان منذ آلاف السنين. إن الضحك كشف المبدأ المادي والجسدي في معناه الحقيقي.

---

(١) انظر فسيلوفسكي، مقالات مختارة، غوسليتزات، لينانغراد، ١٩٣٩، ص٤٤١ ـ ٤٤٢، باللغة الروسية.



لقد فتح العيون على الجدي وعلى المستقبل. ونتيجة لذلك، فإنه لم يسمح فقط بالتعبير عن الحقيقة الشعبية المضادة للإقطاعية Antiféodale، بل ساعد على الكشف عنها والتعبير عنها داخليا. وخلال آلاف السنين، تكونت هذه الحقيقة ودافعت عن نفسها في حضن الضحك وأشكال الاحتفال الشعبي الهزلية. لقد كشف الضحك العالم على نحو جديد، في مظهره الأشد مرحاً ووضوحاً.. إن امتيازاته الخارجية ترتبط على نحو دقيق بقواه الداخلية، إنها بنوع ما اعتراف خارجي بحقوقه الداخلية.

ولهذا السبب، فإن الضحك، أقل من أي شيء آخر، قد يشكل أداة للقمع، وتدجين الشعب. لم يستطع أحد أن يجعله رسمياً بالكامل. لقد ظل دائماً سلاح الحرية بين يدي الشعب.

بخلاف الضحك، فإن الجد القروسطي كان مشبعاً في الداخل بعناصر الخوف والضعف، والانصياع، والخضوع والكذب والنفاق، أو على العكس، بالعنف والتخويف والتهديد والمحظورات. كان الجد على لسان السلطة يستهدف التخويف والإلزام والمنع، وعلى لسان الرعايا كان يرتعب، يخضع، يتبرع، ويبارك. لهذا السبب، كان يثير حذر الشعب. وكان بمثابة النبرة الرسمية ويتم التعامل معه مثلما هو الشأن بالنسبة لكل ما هو رسمي. لقد كان الجد يقمع، ويرهب ويقيِّد؛ كان يكذب ويخاتل. كان بخيلاً وهزيلاً. في الساحات العامة، أثناء الاحتفالات، على مائدة مزينة بكل ما لذ وطاب، كانت تتم إزالة النبرة الجدية مثلما يُفعَل بالقناع، حينها تُسمَع حقيقة مغايرة تعبر عن نفسها في شكل هزلي، بواسطة المرح والكلام الفاحش والبذيء والباروديات والمعارضات، إلخ. كل المخاوف، كل الأكاذيب كانت تضمحل أمام انتصار المبدأ المادي والجسدي.

ورغم ذلك سوف يكون من الخطأ اعتبار أن الجد لم يكن يفرض على الشعب أي شيء، فبقدر ما كان هناك مجال للخوف، وحيث كان الإنسان ما يزال ضعيفاً جداً أمام قوى الطبيعة وقوى المجتمع، فقد كان



محتما على الجِد الخاص بـ *الخوف والمعاناة*، في شكله الديني والاجتماعي والدولتي والإيديولوجي، أن يفرض ذلك. إن وعيه بالحرية كان مجبراً على أن يكون محدوداً وطوباوياً. ولهذا السبب، سوف يكون من غير الصائب الاعتقاد أن الحذر الذي يضمره الشعب للجد وحبه للضحك، المنظور إليه باعتباره الحقيقة المغايرة، قد اكتسب دوماً طابعاً واعياً، نقدياً، ومعارضاً عن قصد. إننا نعلم أن مؤلفي باروديات النصوص المقدسة والطقوس الدينية الأكثر جموحاً كانوا عبارة عن أناس قبلوا بصدق هذه الطقوس وكانوا يخدمونها بما لا يقل عن ذلك صدقاً. في حوزتنا شهادات لرجال من العصر الوسيط كانوا يجعلون للباروديات أهدافاً تعليمية وتثقيفية. وهذه شهادة راهب من دير سان غال Saint - Gall يقول بأن قداديس السكارى ولاعبي القمار لم يكن لها هدف آخر سوى إبعاد الناس عن الشرب ولعب القمار وقد أوصلت العديد من الطلاب إلى طريق التوبة والصلاح[1].

استطاع إنسان العصر الوسيط، على نحو يقارب الكمال، الجمع بين الحضور الورع إبان القداس الرسمي وباروديا الطقوس الرسمية في الساحة العامة. إن الثقة التي تتمتع بها الحقيقة المتهكمة، حقيقة «العالم بالمقلوب» كانت تتناسب مع ولاء صادق. الحقيقة المرحة المصرح بها حول العالم والمبنية على الثقة في المادة، في القوى المادية والروحية لدى الإنسان والتي كان سينادي بها عصر النهضة، كانت تفرض نفسها بعفوية خلال العصر الوسيط في الصور المادية والجسدية والطوباوية للثقافة الشعبية، بينما كان وعي الأفراد يفتقد القدرة على التحرر من الجد الذي كان يقود الخوف والضعف. إن الحرية التي يوفرها الضحك لم تكن بالنسبة إليهم في الغالب سوى ترف مسموح به في فترة الاحتفال فحسب.

---

(١) إن هذا الحكم ينم عن النزعة البرجوازية الوعظية (بمفهوم الغروبيانية المقبلة) وفي الآن نفسه عن الرغبة في إضفاء صبغة الحياد على الباروديات.



وهكذا فإن الحذر تجاه النبرة الجدية والإيمان بحقيقة الضحك كانت عفوية. لقد تم فهم أن الضحك لا يخفي العنف أبداً، وبأنه لا يعلي من شأن أي محرقة، وبأن النفاق والخداع لا يضحكان أبداً، وإنما على العكس من ذلك، يلبسان قناع الجد، وبأن الضحك لا يسن معتقدات ولا يمكنه أن يكون سلطويا، وبأنه كان علامة، ليس على الخوف وإنما على الوعي بالقوة، وبأنه كان يقترن بفعل الحب والولادة والتجديد والخصوبة والوفرة والأكل والشرب وبقاء الشعب على وجه الأرض، وأخيراً بأنه مرتبط بالمستقبل، وبالجديد الذي يمهد له الطريق. ولهذا السبب، كان يتم تحدي الجد، عفويا، ومنح المصداقية للضحك الاحتفالي.

لقد كان الناس في العصر الوسيط يساهمون على قدم المساواة في حياتين: في الحياة الرسمية وفي حياة الكرنفال، في مظهرين للعالم: الأول ورع وجدي والثاني هزلي. لقد كان هذان المظهران يتعايشان في وعيهم وانعكس ذلك بطريقة ملموسة وشديدة الوضوح على صفحات المخطوطات التي تعود للقرنين الثالث والرابع عشر، مثلاً الخرافات التي تعيد رسم حياة القديسين. في الصفحة نفسها نجد جنباً إلى جنب منمنمات ورعة وصارمة تزين النص ومجموعة من الرسومات الهجينة (تداخل عجائبي بين أشكال إنسانية وحيوانية ونباتية) من وحي الخيال الحر، أي ليست لها علاقة بالنص: عفاريت هزليين، مشعوذون يقومون بحركات بهلوانية، صور مشاهد مقنعة، ومشاهد بارودية صغيرة، أي صور غروتيسكية محض. وكل هذا، نكرر ذلك، على الصفحة الواحدة ذاتها. إن سطح الصفحة، مثلما هو الشأن بالنسبة لوعي الإنسان في العصر الوسيط، يضم مظهري الحياة والعالم معا[1]. ونجد التعايش ذاته

---

(١) أشير إلى إصدار حديث يخص مؤلفا من الأهمية بمكان. وثيقة مجهولة في فن الكتاب، محاولة من أجل ترميم كتاب خرافات فرنسي من القرن الثالث عشر. مطبوعات=



بين الجد والغروتيسك في الرسوم الجدارية للكنائس (مثلما ذكرنا ذلك أعلاه) وفي منحوتاتها. إن دور الخَيْمَر la chimère (المخلوق الخرافي الذي له رأس وجسم شاة وذنب ثعبان)، وهو جوهر الغروتيسك الذي يتسرب إلى كل مكان، له مغزى خاص جداً. ورغم ذلك، حتى في فنون الزخرفة إبان العصر الوسيط كان هناك فاصل داخلي صارم يحد بين المظهرين: وإذا كانا يوجدان جنباً إلى جنب، فإنهما لا ينصهران في بعضهما ولا يختلطان.

وهكذا كانت الثقافة الشعبية في العصر الوسيط مقتصرة على تلك الجزر المتشكلة من الاحتفالات والتسليات. وإلى جانب ذلك، كانت توجد الثقافة الرسمية الجدية، المنفصلة بصرامة عن الثقافة الشعبية للساحة العامة. إن إرهاصات تصور جديد للعالم كانت تبرز فيها من كل ناحية، لكنها كانت منغلقة في الأشكال النوعية للثقافة الشعبية، ومشتتة في جزر معزولة وطوباوية، جزر المرح التي تحكم الاحتفال الشعبي والتسليات وأحاديث الولائم، أو أيضاً في عنصر اللغة المنطوقة المألوفة المتحرك، ولهذا كانت عاجزة عن النمو والتفتح. وللوصول إلى ذلك، كان ينبغي عليها، بالضرورة، اقتحام الأدب الكبير.

وفي نهاية العصر الوسيط بدأت سيرورة الإضعاف المتبادل للحدود بين الثقافة الشعبية والأدب الكبير. أشكال دنيا شرعت تتسرب شيئاً فشيئاً إلى مجالات الأدب العليا. واقتحم الضحك الشعبي الملحمة، وأغنى أبعاده في الأعمال mystères، وأخذت تزدهر أجناس مثل التمثيليات الوعظية والهزليات والمقالب. يتسم القرن ١٥ و١٦ بظهور وانتشار فرق

=أكاديمية الاتحاد السوفييتي للعلوم. موسكو، ليننغراد، ١٩٦٣، تحت إشراف ف. ليوبلينسكي الذي حرص على ترميم نموذج فريد لكتاب خرافات من القرن ١٣ والذي قد تفيد صفحاته في تقديم تصوير واضح ووافي على نحو استثنائي لما قمنا بشرحه للتو (انظر التحليل الرائع الذي قدمه ليوبلينسكي في الصفحات ٦٣ ـ ٧٣ للكتاب المذكور).



مثل «مملكة لابازوخ» أو «أبناء بلا هَم» (المغفلون)[١]، إلخ. وأخذت الثقافة الهزلية تتجاوز حدود الاحتفالات الضيقة، وسعت جاهدة لاقتحام كل مدارات الحياة الإيديولوجية.

وقد اكتملت هذه السيرورة إبان عصر النهضة. ففي أعمال رابليه وجد ضحك العصر الوسيط تعبيره الأسمى. وصار هو الشكل الذي اتخذه الوعي *التاريخي*، المتحرر والنقدي. إن هذا الطور الأسمى للضحك جرى إعداده طوال العصر الوسيط.

فيما يخص التقليد القديم، نستطيع القول إنه لم يلعب دوراً كبيراً سوى في سيرورة الإدراك وتسليط الضوء النظري على الإرث الذي خلفه ضحك العصر الوسيط. لقد رأينا أن فلسفة الضحك في عصر النهضة ترجع إلى المصادر القديمة. ينبغي للتدقيق القول بأنه في عصر النهضة الفرنسية بالقرن ١٦، ما يبدو في الواجهة ليس بتاتاً هو التقليد «الكلاسيكي» للعصر القديم، وليس هو الملحمة، أو التراجيديا، ولا الأجناس الغنائية الصارمة، أي ليس التقليد الذي لعب دوراً أساسياً بالنسبة لكلاسيكية القرن ١٧، وإنما لوسيان، أثيني، أولي ـ جيل، بلوطارك، ماكروب وبحّاثة آخرين، بلاغيون وكتاب ساخرون لنهاية العصر القديم[٢]. وباستعمال مصطلحية رايش Reich يمكن القول إن ما

(١) لقد تم تأسيس «مملكة لابازوخ» بهدف عرض تمثيليات وعظية. وقد كانت تضم كتاب المحامين بالبرلمان وقد حصلت من عند فليب لوبيل على امتيازاتها الأولى. بعد ذلك، كان على البازوخيين تنظيم شكل خاص من الألعاب، «الاستعراضات» التي كانت تستعمل الحق في التجاوز والفحش الذي يمنحه الضحك. لقد ألف البازوخيون باروديات للنصوص المقدسة ومواعظ مرحة. ونظرا لنشاطهم فقد تعرضوا للكثير من المضايقات والحظر. في العام ١٥٤٧ تم حل الفرقة نهائياً. أما فرقة «أبناء بلا هم» فقد كانت تقدم عروضا هزلية، وكان رئيسها يحمل لقب «أمير المغفلين».

(٢) إن كتاب الكوميديات: أرسطوفان، بلوت، تيرانس لم يكن لها تأثير كبير. وقد صار من المتعارف عليه مقارنة رابليه بأرسطوفان. وجرت العادة على الإشارة إلى التقارب بينهما في الطرائق الهزلية. لكن لم يمكن تفسير ذلك بتأثير ما. بالطبع، كان رابليه يعرف=



كان يوجد في الواجهة في القرن ١٦ هو التقليد «الإيمائي» للعصر القديم، الصورة القديمة «البيولوجية» و«الأصلية»، الحوار، أحاديث مائدة الولائم، المسرحية الهزلية القصيرة، الطرفة، الحكمة. لكن كل هذا يقترن بالتقليد الهزلي للعصر الوسيط، وله نبرات مشتركة معه[1]. كل هذا، عند نقله إلى مصطلحيتنا، يشكل العصر القديم المصاغ كرنفالياً Antiquité carnavalisée.

إن فلسفة الضحك في عصر النهضة، المؤسسة على هذه المصادر القديمة، لم تكن في كل نواحيها الهزلية مشابهة لممارستها الهزلية الحقيقية. لم تكن فلسفة الضحك تعكس ما هو أساسي فيها: النزعة التاريخية لضحك عصر النهضة.

إن الأدب وكذا باقي وثائق عصر النهضة يشهدان على الإحساس الواضح والذي لا غبار عليه، بنحو استثنائي، الذي كان لدى المعاصرين بوجود تخم تاريخي كبير، وبالتحول الجذري للعصر، وبتناوب الأطوار التاريخية. في فرنسا، في العشرينيات وبداية الثلاثينيات من القرن ١٧، كان هذا الإحساس بالغا بشكل خاص وتمت ترجمته

=أرسطوفان: ومن بين المجلدات الإحدى عشر التي توجد بها رقعة كتاب لرابليه، هناك ترجمة لاتينية لأرسطوفان؛ ومع ذلك، نجد بصمات قليلة لتأثيره في الكتاب. إن التشابه الضئيل في الطرائق الهزلية (والذي لا يجب تضخيمه) يجد تفسيره في القرابة من حيث المصادر الفلكلورية والكرنفالية. إن رابليه كان يعرف حق المعرفة المسرحية الساخرة الوحيدة ليوربيدس التي وصلتنا كما هي (السيكلوب، العملاق وحيد العين)، إنه يستشهد بها لمرتين في روايته، والأكيد أنه كان له تأثير معين عليه.

(١) في مؤلفه أعمال رابليه (مصادره، إبداعه، تأليفه، ١٩١٠) يكشف ج. بلاتار على نحو يقارب الكمال طابع البحث القديم عند رابليه وعصره، وذائقتهما وتفضيلهما لاختيار المصادر القديمة. أما كتاب ب. فيلاي فقد يمثل تكملة له: مصادر وتطور مقالات مونطين، باريس ١٩٠٨. وتدخل جماعة لابلياد بعض التعديلات على اختيار الإرث القديم هذا، وهكذا تهيئ القرن ١٧ الذي يتوقف بطريقة محددة وواضحة عند العصر القديم «الكلاسيكي».



لمرات عديدة في تصريحات واعية. لقد كان الناس يودعون «ظلمات القرن القوطي» وكانوا يسيرون نحو شمس الأزمنة الجديدة. يكفي التذكير بأبيات أندري تيرابو André Tirapeau ورسالة غارغانتويا المشهورة إلى بانتاغرويل.

إن ثقافة العصر الوسيط الهزلية هيَّأت الأشكال التي سوف يُعبِّر الإحساس التاريخي من خلالها عن نفسه. وبالفعل، كانت لهذه الأشكال علاقة بارزة بالزمن، بالتحول وبالمستقبل. لقد كانت تطيح بالسلطة الحاكمة وبالحقيقة الرسمية وتُجدِّدُها وتنتصر لعودة الأيام السعيدة والرخاء الشمولي والعدل. كما كان يتهيَّأ فيها الوعي التاريخي. ولهذا السبب فقد وجد هذا الوعي تعبيره الأكثر تطرفاً في الضحك.

ب. كرجفسكي B. Krjevski كتب ذلك بوضوح في دراسته عن سرفانتس:

«إن هدير الضحك الصاخب الذي أعدى أوروبا المتقدمة والذي أقبر الأسس الأبدية للإقطاعية كان دليلاً مرِحاً وملموساً لإحساسها بتحول المناخ التاريخي. إن هذا الهدير المُلَوَّن «تاريخياً» لم يزعزع فحسب إيطاليا وألمانيا وفرنسا (أشير قبل كل شيء إلى رابليه وكتابيه غارغانتويا وبانتاغرويل) بل وكان له أيضاً صدى فيما وراء جبال البرانس Les Pyrénées»...[1].

كانت كل صور الاحتفال الشعبي تحت تصرف الإحساس التاريخي الجديد، بدء بالأزياء التنكرية والخدع (التي يعتبر دورها كبيراً في أدب عصر النهضة، عند سرفانتس مثلاً) وصولاً إلى الأشكال الكرنفالية الأكثر تعقيدا. ونشهد استنفاراً لكل الأشكال التي تكونت خلال القرون: التوديع المرِح لفصل الشتاء، وللصوم، وللسنة القديمة، للموت،

---

(١) بدايات الواقعية البرجوازية، كتاب تحت إشراف ن. بيركوفسكي. لينغراد، ١٩٣٦، ص١٦٢.



استقبال مرِح لفصل الربيع، لأيام المرفع، لذبح البهائم، لأعراس الزفاف، للسنة الجديدة، إلخ.، أي كل صور التعاقب والتجديد، والوفرة، التي قاومت القرون.

إن هذه الصور المحملة مسبقاً بالإحساس بالزمن، بمستقبل طوباوي، بآمال وتطلعات شعبية، تستخدم منذ ذلك الحين للتعبير عن التوديع المرِح الذي يقوم به مجموع الشعب للفترة المحتضرة، للسلطة القديمة وللحقيقة القديمة.

إن الاشكال الهزلية لا تهيمن فحسب في الآداب الجميلة. وللظفر بالشعبية، وبوصول الشعب إليهم والفوز بثقته، لجأ الزعماء البروتستانت إليها في كتاباتهم الانتقادية بل وفي مصنفاتهم اللاهوتية. إن تبني اللغة الفرنسية قد لعب في هذا الصدد دوراً هاماً حيث نشر هنري إتيان في العام ١٥٦٦ مظلمته الساخرة: دفاعا عن هيرودوت، والذي استحق على إثره لقب «بانتاغرويل جنيف» وقال عنه كالفان Calvin بأنه «كان يُحوِّل الدين إلى رابليهية». وبالفعل، فهذا المؤلَّف قد كُتِبَ بأسلوب رابليه ويعج بعناصر الهزل الشعبي. ويقدم بيير فيري Pierre Viret، عالم اللاهوت البروتستانتي المشهور، في كتابه *مناظرات مسيحية* (١٥٤٤) تبريراً مفيداً ونموذجياً للعنصر الهزلي في الأدب الديني:

«إذا بدا لهم وجوب التطرق لمثل هذه الأمور بكثير من الصرامة والتواضع، فإني لا أنكر أنه لا يمكن التطرق لكلام الإله إلا بالكثير من الإجلال والاحترام، لكنني أريد أن تحظى أيضاً بالاعتبار، وبأن كلام الإله ليس بتلك القسوة والتشدد المزعوم، وبأن هناك سخريات، ومقالب، وألعاب صادقة، وتزاويق وأقوال لائقة، والتي تتمتع كذلك بالصرامة والإجلال»[1].

---

(١) [illegible] فيري، مناظرات مسيحية، باريس، جيرار، ١٥٤٤، ص٥٧ ـ ٥٨.



ويعبر مؤلف *هجائيات مسيحية للمطبخ البابوي* (١٥٦٠) عن فكرة مماثلة في مقدمته للقارئ:

«وحينما أتذكر بيت هوراس Horace: ما الذي يمنع مَن يضحك مِن قول الحقيقة؟وهكذا انتقلت من لاشيء إلى كل شيء، مثلما أضحك. وبالفعل، من المؤكد أن مختلف عادات الإنسان وطباعه تجعل من الواجب تعليم الحقيقة بوسائل مختلفة: بحيث يمكن تلقيها عبر البراهين والحجج العقلية الصارمة، ولكن أيضاً بواسطة طرفة معينة»[(١)].

في تلك الفترة، كان من الواجب حتمياً التسلح بالضحك غير الرسمي للتقرب من الشعب الذي كان يحتاط من كل ما هو جدي، والذي دأب على وضع قرابة بين الحقيقة المتحررة، غير المستترة والضحك.

وهكذا فإن ترجمة الإنجيل الأولى إلى الفرنسية التي أنجزها ألفيطان Olivétan جاءت موسومة بلغة وأسلوب رابليه. إذ كان ألفيطان يتوفر في خزانته على كتب رابليه. ويمتدح دوميرغ Doumergue، وهو مؤلف كتاب عن كالفان، ترجمة ألفيطان:

«وفي هذا التواضع ذاته، وذي الصدق المؤثر، يكشف إنجيل ١٥٣٥ تلك الفكاهة الساذجة التي جعلت من ألفيطان واحداً من مؤسسي اللغة الفرنسية في منزلة بين كالفان ورابليه، أقرب من رابليه في أسلوبه، ومن كالفان في فكره»[(٢)].

يمثل القرن ١٧ أوج تاريخ الضحك والذي يشكل كتاب رابليه ذروته. ثم مع لابلياد، نلاحظ هبوطاً حاداً. لقد سبق وحددنا أعلاه وجهة نظر القرن ١٧ من الضحك: إذ فَقَد هذا الأخير صلته الجوهرية بتصور العالم، وارتبط بانتقاد العيوب ـ ونشير إلى أنه انتقاد عقائدي ـ

(١) هجائيات مسيحية للمطبخ البابوي، كونراد باديوس، م. د. ل. إكس. ص٢.
(٢) إ. دوميرغ، جان كالفان، لوزان، بريدل، ١٨٩٩، ص١٢١.



واختزل إلى مجال ما هو خاص ونموذجي، وفقد لونه التاريخي؛ إن صلته بالمبدأ المادي والجسدي استمرت في الوجود، لكن هذا المبدأ توارى إلى مجال اليومي، الأدنى.

كيف حدثت سيرورة الانحطاط هذه؟

لقد تميَّز القرن ١٧ باستقرار النظام، نظام الملكية المطلقة، الذي تولد عنه «شكل شمولي وتاريخي» تقدمي نسبيا. وقد وجد تعبيره الإيديولوجي في فلسفة ديكارت العقلانية وفي جمالية النزعة الكلاسيكية. إن هاتين المدرستين يعكسان بطريقة بارزة السمات الأساسية للثقافة الرسمية الجديدة، المختلفة عن ثقافة الكنيسة والإقطاعية، لكنها مشبعة شأن هذه الأخيرة بنبرة جدية، سلطوية، وإن كانت أقل منها دوغمائية. تمت صياغة مفاهيم جديدة مهيمنة، والتي قامت الطبقة السائدة الجديدة، وفق عبارة ماركس، بتقديمها على أنها لا محالة حقائق أبدية[١].

في هذه الثقافة الرسمية الجديدة، هيمن النزوع إلى استقرار واكتمال الطبائع، وإلى طابع الصور الجدي، الأحادي الاتجاه والرتيب. وصارت ازدواجية الغروتيسك غير مقبولة. وتحررت الأجناس السامية للكلاسيكية تماماً من كل تأثير للتقليد الهزلي الغروتيسكي.

لكن هذا التقليد لم يضمحل، بل استمر في العيش والمقاومة دفاعا عن حقه في الوجود إن داخل الأجناس الدنيا المكرَّسة (ملهاة، هجاء ساخر، خرافة) أو خاصة داخل الأجناس غير المكرَّسة (رواية، شكل حوار الطبائع المميَّز، الأجناس التهكمية، إلخ،) بل صمد أيضاً على الساحة الشعبية (طاباران، تورلوبان، إلخ). كل هذه الأجناس كانت تكتسي، على درجة تعلو إلى هذا الحد أو ذاك، طابعاً اعتراضيا، مما سمح للتقليد الهزلي الغروتيسكي باقتحامها. ورغم ذلك، ظلت هذه

(١) انظر ماركس وإنجلز، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، ص٤٥ ـ ٤٨.



الأجناس، بقدر يكبر إلى هذا الحد أو ذاك، في حدود الثقافة الرسمية، ولذلك السبب شهد الضحك والغروتيسك تغيراً وانحطاطاً لطبيعتهما.

سوف نتوقف فيما بعد بتفصيل عند هذا *التوجه البرجوازي* للغروتيسك الهزلي الرابليهي. والآن يجب التذكير مرة أخرى بالتوجه الخاص الذي تتخذه مدونة الصور الكرنفالية الرابليهية في القرن ١٨، والتي أثارتها في الظاهر الحالة الفكرية للأرستقراطية المتمردة، وإن كان لها معنى عام شيئاً ما.

هناك ظاهرة غريبة ينبغي الإشارة إليها: في القرن ١٧، صارت شخصيات رابليه أبطالاً لاحتفالات البلاط، والحفلات التنكرية والراقصة ـ الباليه. في عام ١٦٢٢، تمت في بلوا Blois إقامة رقصة بعنوان *ولادة بانتاغرويل* حيث يظهر بانورج، والراهب الأخ يوحنا، وعرّافة بانزوست Panzoust إلى جانب الرضيع العملاق ومرضعته. في عام ١٦٢٨ شهد اللوفر Louvre عرض حفل راقص، *المغفلون* (حول موضوع «حرب المغفلين»)، وبعد ذلك بكثير، حفل أتباع بانتاغرويل الراقص، وفي عام ١٦٣٨، المهزلة الرابليزية Bouffonnerie rablésique (المقتبسة من الكتاب الثالث). وهناك عروض أخرى من هذا النوع رأت النور في وقت لاحق[١].

إن هذه الظواهر تثبت أن شخصيات رابليه كانت ما تزال تحظى بالمشاهدة القوية. ولم يكن قد تم نسيان موطن العجائبية الرابليهية[٢]، أي أصولها الشعبية والكرنفالية. لكن في الآن نفسه، هجرت هذه

(١) انظر ج. بولنجر، رابليه عبر العصور، ص٣٤. انظر مقالة هـ. كلوزو: حفلات رابليه الراقصة في القرن ١٧. ضمن مجلة الدراسات الرابليهية، الجزء الخامس، ص٩٠.

(٢) وإلى عهد قريب، ظهرت أوبرات هزلية مستوحاة من رابليه. بانورج ماسني (١٩١٣) غارغانتويا مايوت (تم عرضه عام ١٩٣٥ بالأوبرا الهزلية).



الشخصيات الساحة العامة في اتجاه حفل البلاط التنكري، مما نتج عنه تحولات مماثلة في أسلوبها وأدائها.

يجب القول إن تقليد الاحتفالات الشعبية قد عرف تطوراً مماثلاً في الأزمنة الحديثة. مباهج البلاط: الحفلات التنكرية، والمواكب، والحكايات الرمزية، والشهب الاصطناعية، إلخ، واصلت إلى حد ما تقاليد الكرنفال. كان شعراء البلاط (وخاصة في إيطاليا) الموكول إليهم تنظيم الاحتفالات يعرفون حق المعرفة هذه الأشكال التي أدركوا عمقها الطوباوي وقيمتها في تأويل العالم. وكانت هذه حال غوته Goethe في بلاط فيمار Weimar، وقد تمثلت مهمته، ضمن أمور أخرى، في تنظيم مثل هذه الاحتفالات. ولهذه الغاية درس باهتمام كبير الأشكال التقليدية وسعى جاهداً إلى اختراق معنى وقيمة بعض الأقنعة والرموز[١]. لقد تمكن في منجزه من تطبيق هذه الصور على السيرورة التاريخية، ومن تعرية «فلسفة التاريخ» التي كانت تحتويها. وإلى حد اليوم، لم يتم بعد تقييم ولا دراسة، بما فيه الكفاية، التأثير العميق الذي لأشكال الاحتفالات الشعبية في أعمال الشاعر (غوته).

وبتطورها في اتجاه حفلات البلاط التنكرية وبتزاوجها مع تقاليد أخرى، فإن هذه الأشكال فتحت الباب، مثلما قلنا، أمام تَحَلُّل أسلوبي: إنها في البدء بروز مظاهر تنميقية وترميزية مجردة محض هي «غريبة» عنها؛ إن الفحش المزدوج المشتق من الأسفل المادي والجسدي ينحل إلى تهور إيروسي مصطنع. أما الروح الشعبية الطوباوية والإحساس التاريخي الجديد فقد شرعا في الاختفاء.

إن «الرواية الهزلية» للقرن ١٧، الممثلة بسوريل، سكارون Sorel,Scaron، وآخرين، تُظْهِر جيداً تطور التوجه البرجوازي الثاني الذي

---

(١) لقد نشأ عن هذه الدراسات (إلى حد ما) مشهد الحفل التنكري في الجزء الثاني من فاوست.



اتخذه إرث الاحتفال الشعبي. إن سوريل كان متأثرا، بقدر كبير، بأفكار برجوازية محدودة وقد بدا ذلك بوضوح في تصوراته الأدبية النظرية. إنه يحتج ضد الابتكار الفني، ضد العجائبي، إنه يدافع عن فطرة سليمة ضيقة وعن براغماتية برجوازية واضحة. وإذا كتب رواية فذلك بغية تخليص الجمهور من عادة قراءة الكتب غير النافعة. وفي رأيه، ليس دون كيشوط سوى باروديا أدبية لروايات الفروسية، والعجائبية، وأحلام اليقظة والنزعة المثالية، باروديا منجَزَة من منظور الفطرة السليمة والأخلاق العملية؛ وهذا تصور برجوازي، محدود نوعيا، لرواية سرفانتس.

ورغم ذلك، فإن أعمال سوريل الأدبية هي أبعد من أن تجيب بتفصيل عن آرائه النظرية. ولأنها معقدة ومتناقضة فهي تعج بصور تقليدية، تقع في طور الانتقال وإعادة التأويل.

وتعتبر رواية *الراعي المتهور*، ضمن روايات سوريل، الأقرب إلى تصورات المؤلف النظرية، فيما يشبه دون كيشوط رعوية، مبسَّطة إلى حد أنها لم تعد سوى محاكاة للروايات الرعوية التي كانت تحظى بشعبية كبيرة في تلك الفترة. لكن رغم مقصدها الضيق، والتبسيطي على نحو مصطنع فإن هذه الرواية تضم حشداً من الصور والأنماط التقليدية والتي تتجاوز أهميتها الإطار المقيَّد الذي ألزم به المؤلف نفسه. ونذكر من بينها نمط جنون أو غباء البطل ليزيس Lysis. ومثلما هو الشأن في دون كيشوط، فإن موضوعة الجنون تتيح إحاطة ليزيس بمجموعة من طرائق التتويج والإطاحة من العرش، والتنكرات والأباطيل الكرنفالية. وتسمح هذه الموضوعة كذلك لباقي الشخصيات بالخروج عن السير المبتذل للحياة الرسمية والاندماج في الجنون الكرنفالي للبطل. ولو أن هذه الأنماط قد صارت ضعيفة، فهي مع ذلك تحمل شرارة من ضحك الاحتفال الشعبي التي تلازم «الأسفل» المادي والجسدي المولِّد. لكن



هذه السمات العميقة لأنماط الكرنفال وصوره التقليدية تبرز إلى الخارج تقريباً ضد إرادة ووعي المؤلف.

ولنذكر بالمشهد الذي يترقب فيه الأبطال نهاية العالم، والحريق والطوفان الشامل في قرية صغيرة بضواحي سان كلو Saint - Cloud والمنظر الأخاذ لعربدة السكارى في الأرياف الذي تم رسمه بهذه المناسبة. نستطيع القول إننا نجد هناك نقط التقاء بنظام الصور الرابليهي. ولنذكر أيضاً بالمأدبة الشهيرة الخاصة بالآلهة في الكتاب الثالث.

في رواية فرانسيون Francion، وهي أفضل روايات سوريل، تتمتع الأنماط والصور التقليدية بأهمية أكبر وبإنتاجية أشد.

ونشير قبل كل شيء إلى دور «الطرائف» المدرسية (إننا لم ننس الأهمية الكبرى التي تضطلع بها التسليات المدرسية في تاريخ الأدب القروسطي)؛ إن وصف البوهيمية الطلابية بأباطيلها ومتنكريها الجنسيين وباروديياتها تحتل كذلك مكانا بارزا. ولنذكر أيضاً بأباطيل ريمون Raymond وتلك الحادثة الرائعة وهي من أفضل ما وُجِد، للحفل الماجن داخل قصره، ونؤكد أخيراً، بشكل خاص بالانتخاب المضحك للطالب المتحذلق هورتنسيوس HortensiuS على عرش بولندا. يتعلق الأمر هنا بلعبة كرنفالية بارزة جديرة بالاحتفالات الساتورنية الفلاحية (والتي تدور بروما أيضاً)، ومع ذلك فإن الإحساس التاريخي ضعيف إلى حد أقصى وضيق.

إن تقاليد الواقعية الغروتيسكية هي أكثر افتقاراً وانحساراً في حوارات القرن ١٧، ونلمح قبل كل شيء إلى *ثرثرة النفساء* Caquets de l'accouchée، وهو نص قصير تم نشره بادئ الأمر في كراريس منفصلة خلال العام ١٦٢٢ ثم نشر في كتاب عام ١٦٢٣، والظاهر أنه عمل جماعي، يصف نسوة يجتمعن عند سرير نفساء. وتعود الاجتماعات من هذا النوع إلى فترة أكثر قدماً. في تلك المناسبات كانت النساء يأكلن بوفرة ويتكلمن دون حرج؛ أما أعراف التعامل العادي الكثيرة فقد كانت



توضع جانبا. إن الولادة وامتصاص الطعام كانا يحدّدان قبلياً انتقاء «الأسفل» المادي والجسدي بصفته موضوعة للثرثرة.

في هذا الكتاب يقوم المؤلف المختبئ خلف ستار باستراق السمع لأحاديث النساء التي يتم فيها نقل الموضوعات التي تتطرق «للأسفل» المادي والجسدي (مَسْح الدُّبُر الرابليهي) إلى مجال الحياة اليومية، إنها في الحقيقة ليست سوى حفنة من النمائم والقيل والقال. إن الأحاديث الصريحة المعبر عنها في الساحة العامة بـ«أسفلها» المزدوج الغروتيسكي يتم استبدالها بأسرار حميمة بسيطة تحكى في غرفة ويلتقطها المؤلف المختبئ خلف ستار.

في تلك الفترة، كانت الثرثرة من ذلك القبيل رائجة جداً. *ثرثرة بائعات السمك* (١٦٢١. ١٦٢٢)، *ثرثرة نساء ضاحية مونمارتر* (١٦٢٢) تتطرق للموضوع نفسه، *غراميات، دسائس ومؤامرات خدم البيوت الكبيرة في هذا الزمان* (١٦٢٥) هي عمل له دلالة عميقة للغاية. فالخدم، رجال ونساء، بالبيت الكبير يمشون بالنميمة عن السادة وأيضاً عن رؤسائهم من الخدم. إن الذين يحكون قد سمعوا بل وشاهدوا مطارحاتهم الغرامية ويعلقون عليها بدون تنميق. إننا نشهد هنا، مقارنة مع حوارات القرن ١٦، انحلالاً تاماً لصراحة الساحة العامة التي تتحول بكل بساطة إلى فضائح سرية. إن حوارات القرن ١٧ قد هيَّأت «واقعية المَخْدَع» التي تتربص بحركات وسكنات الحياة الخاصنة والتي ستصل إلى قمة ازدهارها في القرن ١٩. هذا لا ينفي صحة كون هذه الحوارات تمثل وثائق تاريخية مفيدة تسمح بتتبع سيرورة انحلال الأحاديث الغروتيسكية الصريحة المعبر عنها في الساحة العامة أثناء المأدبات والكرنفال في صيغة حوارات الحياة اليومية داخل رواية الطبائع الحديثة. والأكيد أن شرارة كرنفالية ما تزال إلى اليوم متقدة في هذا الجنس الأدبي.

عند شعراء المجون: سان آمان، تيوفيل دو فيو، داسوسي - Saint



Amant,Théophile de Viau,d 'Assoucy ، تكتسي تقاليد أنماط وصور الاحتفال الشعبي طابعاً مختلفا شيئاً ما. وإذا كان قد تم الحفاظ على قيمة تصور عالم الصور، فإنها اتخذت صبغة أبيقورية وفردانية. فهؤلاء الشعراء قد خضعوا بقوة لتأثير رابليه المباشر. إن التأويل الأبيقوري والفرداني «للأسفل» المادي والجسدي هو ظاهرة مميزة بما فيه الكفاية داخل حياة هذه الصور، خلال القرون الموالية، موازاة مع التوجه الطبيعوي الذي سوف تسلكه.

في *الرواية الهزلية* لمؤلفها سكارون، تدب الحياة في باقي مظاهر صور الاحتفال الشعبي بدورها. إن فرقة الممثلين الجوالين ليست عالماً مجهرياً حِرَفِيّاً على نحو ضيق كما هو الشأن في باقي الحِرَف. إن الفرقة تعارض مجموع العالم المنظَّم والموحَّد. ؛ إنها تشكل عالماً نصفه واقعي ونصفه الآخر طوباوي، منعزل إلى حد ما، بعيداً من القواعد المتعارف عليها والمعيقة، وتتمتع إلى مدى معين بحقوق ألفة الكرنفال المفرطة، وبالامتيازات الممنوحة للاحتفال الشعبي. إن عربة الممثلين الجوالين تنشر في عبورها جو الكرنفال الذي يعيش فيه الفنانون على الدوام. وعلى هذا النحو كذلك ينظر غوته إلى المسرح في *فيلهيلم* ميستر Wilhelm Meister . إن جاذبية العالم المسرحي الذي ينشر جو الكرنفال الطوباوي ما تزال موجودة حتى أيامنا هذه.

عند سكارون، نجد أعمالاً تصف باقي مظاهر مجموع أشكال وصور الاحتفال، الغروتيسكية والبارودية: الأشعار المضحكة، الكوميديات الغروتيسكية، وخاصة *فيرجيل المنحرف*. كما أن سكارون يصف في قصيدة *معرض سان جرمان وكرنفاله*[1]. وأخيراً، فإن «مزح القبطان

---

(١) في معرض سان جرمان وكتابه منتقى بعض الأبيات المضحكة (١٦٤٨). في روايته غير المكتملة بوليناندر، قصة هزلية (١٦٤٨)، وصف سوريل بدوره معرض سان جرمان ومباهجه الكرنفالية.



مَطامور» المشهورة تحتوي صوراً غروتيسكية رابليهية خالصة تقريباً. في واحدة من مزحه، يقول القبطان مطامور أن الهاوية سردابه، والسماء هي مستودعه، وقبة السماء سريره، ودعامتي سريره هما القطبان، و«وعائي الخاص بالبَوْل هو أعماق البحر السحيقة». ينبغي القول رغم ذلك إن التحريفات البارودية عند سكارون، وعلى الخصوص، فرجيل المنحرف، هي بعيدة عن الباروديات الشمولية والإيجابية للثقافة الشعبية وهي قريبة بالأحرى من الباروديات الحديثة، الضيقة والأدبية المحض.

إن جميع الأعمال التي عرضناها تعود للفترة ما قبل الكلاسيكية للقرن ١٧، أي قبل عهد لويس الرابع عشر. إن تأثير رابليه يلتحم بتقاليد ضحك الاحتفال الشعبي المباشرة، التي ما تزال حية. ولهذا السبب، فحتى رابليه لم يكن يظهر بَعدُ بصفته مؤلف استثنائي لا مثيل له. وفيما بعد، اختفى هذا السياق الحي الذي كان يتم فيه إدراك رابليه وإضاءته وصار عندها كاتباً منعزلاً وغريب الأطوار، وهناك حاجة لتأويله وشرحه. ويعتبر حكم لابرويير La Bruyère المشهور دليلاً دامغاً على ذلك. ولا يظهر هذا المقطع سوى في الطبعة الخامسة من كتابه *الطبائع، أو أخلاق هذا القرن*؛ ونتيجة لذلك، فهو بتاريخ ١٦٩٠. وهاهو المقطع، الذي سوف نتبعه بتحليل مفصَّل:

«لا عذر لمارو Marot أو رابليه حينما بذرا القذارة في كتاباتهما: إن لهما من العبقرية والفطرة ما كان يعفيهما من ذلك، حتى بالنسبة للذين يبحثون عند المؤلف عما يضحك وليس عن الإعجاب. ورابليه بخاصة غير مفهوم: كتابه عبارة عن لغز لا تفسير له، مهما قيل، إنه خَيْمَر الخرافي، إنه وجه امرأة جميلة لها رأس شاة وذنب ثعبان أو حيوان آخر مشوه الخلقة، إنه تجميع شنيع بين أخلاق لطيفة، مبتكرة ومفسدة قذرة. وهناك حيث هو سيء، فإنه يتجاوز بكثير الأسوأ، إنه سحر الرعاع؛ وهناك حيث هو جيد، فإنه يصل إلى حد الحُسْن والروعة ويستطيع أن يكون أشهى الأطباق».



إن هذا الحكم يعبر بالطريقة الأكمل عن «المشكل رابليه» مثلما كان يبدو في عصر الكلاسيكية. لقد وجدت فيه وجهة نظر العصر ـ «جمالية العصر» تعبيرها المضبوط والملائم. لا يتعلق الأمر بجمالية مُعَقلَنة للأجناس الضيقة والبيانات الأدبية، بل بتصور جمالي واسع وعضوي لعصر الاستقرار. ومن ثمة، أهمية إجراء تحليل مفصل لهذا المقطع.

تبدو أعمال رابليه في نظر لابْرويِيرْ قبل كل شيء باعتبارها مبهمة، ذات وجهين، لأنه افتقد المفتاح الذي بفضله كان قد يمكنه جمع هذين المظهرين المتنافرَين. إنه يرى بأنه من «غير المفهوم»، من «اللغز» الذي «لا تفسير له» جمعهما في عمل المؤلف ذاته. بالنسبة للابروييز فأحد هذين المظهرين المتضاربين هو «القذارة» أو «الانحلال القذر»، و«سحر الرعاع». إضافة إلى ذلك، في هذا الجانب السلبي، فإن رابليه «يتجاوز بكثير الأسوأ». والجانب الثاني، الإيجابي، يتم تحديده بصفته «عبقرية» و«فطرة»، «أخلاق لطيفة و«مبتكرة»، «الحُسْن والروعة»، «أشهى الأطباق».

أما الجانب السلبي، فهو قبل كل شيء الكلام الجنسي الفاحش، والمتصل بالتغوط، والبذاءات، واللعنات، والكلمات ذات المعنى المزدوج، والهزل اللفظي المنحط، وبعبارات أخرى، تقليد الثقافة الشعبية: *الضحك و«الأسفل» المادي والجسدي*. وفيما يخص الجانب الإيجابي، فهو الجانب الأدبي والإنسانوي المحض في أعمال رابليه. إن التقاليد الغروتيسكية، الشفوية والكتابية، قد تباينت وصارت متضاربة مسبقاً. إن كل ما يبدو عليه ملمح الغروتيسك والاحتفال الشعبي قد أطلق عليه «سحر الرعاع». وطفق الكلام الفاحش الذي يحتل مكانة كبيرة عند رابليه يتخذ صدى مغاير تماماً بالنسبة للابروييز ومعاصريه عما كان له في عصر رابليه. لقد انقطعت صلاته بالمظاهر الأساسية في الحياة العملية وبتصور العالم، وبنسق الصور الشعبية والكرنفالية الملتحم عضوياً. وقد صار الفحش جنسياً على نحو ضيق، معزولاً



ومبعداً إلى عالم الحياة الخاصة ولم يعد له مكان في المنظومة الرسمية للتصورات والصور.

وعرفت جميع عناصر الهزل الأخرى، الخاصة بالساحة العامة، التحولات نفسها. وانقطعت عن الكل الذي كان يسندها، ألا وهو «الأسفل» المادي والجسدي المزدوج. وقد فقدت، خلال ذلك، معناها الحقيقي. فالأقوال الحكيمة، والملاحظة الدقيقة، والأفكار الاجتماعية والسياسية العريضة، انفصلت تماماً عن ذلك الكل كي تسقط في ميدان أدب الصالونات، وكي تتخذ أصداء مختلفة على الإطلاق. إن ألفاظا من قبيل «رائع» و«أشهى الأطباق» يمكن إذاك أن تنطبق عليها. بعد ذلك، فإن وضع هذه العناصر المتنافرة جنباً إلى جنب (بالنسبة لوجهة النظر الجديدة) في أعمال رابليه بدا طبعاً وكأنه تجميع بشع. ولتوصيف هذا التجميع السخيف، استعان لابروبير بصورة الخَيْمَر. بيد أنه في جمالية النزعة الكلاسيكية لا حق للخيمر في الوجود. إذ أن الخيمر هو الغروتيسك بامتياز. إن المزج بين الأشكال الإنسانية والحيوانية يعتبر من أرفع تجليات الغروتيسك نوعية ومن أقدمها. لكن بالنسبة لمؤلفنا الذي يعبر على أحسن وجه عن جمالية عصره، فالصورة الغروتيسكية هي شيء غريب كلياً. لقد اعتاد اعتبار أن الوجود اليومي هو شيء جاهز، دائم ومكتمل، ورسم تخوم دقيقة وصارمة بين كل الأجسام والموجودات. ولذلك مهما كانت الصورة الغروتيسكية مُلَطَّفَة مثل صورة الجنية ميلوزينا Mélusine في الخرافات الشعبية، فإنها سوف تبدو له وكأنها «تجميع سخيف».

وهكذا مثلما نلاحظ ذلك، فإن لابروبير يستحسن «الأخلاق اللطيفة» عند رابليه، ومن خلال كلمة «أخلاق» فهو يقصد قبل كل شيء «الطباع»، و«الطبائعية»، ومعاينات الطبيعة والحياة الإنسانية التي تنحو إلى التعميم والنمذجة. وفي الحقيقة، فلابروبير يكشف ويثني على مجال «الأخلاق» القديمة antiques عند رابليه. إنه يتصورها بمفهوم مقيَّد



أكثر مما كانت عليه في العصر القديم. إنه يجهل صلة «الأخلاق» بالاحتفالات والمأدبة وضحك الضيوف، والذي نستطيع إدراكه حتى عند قُدْوتِهِ ثِيوفْراسْتوس Théophraste .

إن هذا الحكم ذو الوجهين لم يفقد شيئاً من قيمته في القرون الموالية بل ما يزال مستمراً حتى أيامنا هذه. في أعمال رابليه، يتم إبعاد «إرث القرن ١٦ الفظ»، أي الضحك الشعبي، و«الأسفل» المادي والجسدي، والمبالغات الغروتيسكية الشائنة، والتهريج، وعناصر الهزل الشعبي. ويتم الاحتفاظ بـ «السيكولوجيا»، بـ«النموذج»، بفن الحكي، بالحوار، بالسخرية الاجتماعية. ويرجع الفضل إلى سطابفير Stapfer، في النصف الثاني من القرن ١٩، في القيام بأول مبادرة لفهم أعمال رابليه بصفتها كلا فنيا وإيديولوجيا، فريد وضروري، من حيث جميع عناصره.

وفي القرن ١٧ نشأ المنهج التاريخي الرمزي لتأويل رابليه.

إن أعمال رابليه معقدة للغاية. إنها تنغلق على ما لا نهاية له من الإشارات التي لم تكن شفافة سوى بالنسبة لمعاصريه المباشرين، بل وأحياناً لحلقة ضيقة من المطَّلعين. إنها موسوعية على نحو استثنائي، فالمصطلحات المستقاة من مجالات المعرفة والتقنية المختلفة توجد فيها بكثرة. وأخيراً فهي تضم حشداً من الكلمات الجديدة وغير المألوفة التي تم إدخالها للمرة الأولى في اللغة الفرنسية. وإذن فمن الطبيعي جداً أن يحتاج رابليه إلى شروح وتأويلات. وهو بنفسه من أشار إلى ذلك حينما أتبع **الكتاب الرابع** بـ«بيان موجز»[(١)].

إن تفسير رابليه يضع أسس الشروحات الفيللوجية. ورغم ذلك، فقد تطلب الأمر انصرام سنوات عديدة كي يتم الشروع في دراسة فيللوجية جدية. إذ وجب انتظار العام ١٧١١ ليظهر الشرح المشهور لصاحبه

(١) ويبدو أن صحته مؤكدة.



لودوشا Le Duchat الذي يحافظ اليوم على كامل قيمته. وقد بقيت تلك المحاولة معزولة تقريباً. قبل ذلك وبعده وتقريباً حتى الفترة الراهنة، فإن الشروحات والتفاسير حول رابليه اتخذت مسلكاً مغايراً تماماً، ليس هو بالفيلولوجي ولا بالتاريخي على التدقيق.

في مقدمته **للكتاب الأول** (غارغانتويا)، يشير رابليه إلى أن لروايته معنى خفي يجب تخمينه: «[...] إذ فيها [القراءة] سوف تجدون ذوقاً لطيفاً وفلسفة خفية ستكشف غوامض سامية وأسرار مرعبة، تخص ديننا وحالتنا السياسية وتدبير أعمالنا»(١).

سوف نرجع فيما بعد لتفسير هذا المقطع. ويصعب علينا فهمه باعتباره مجرد عبارة خَطابية فحسب هدفها إثارة فضول القراء (وإن كان هذا الإجراء شائعا جداً في القرن ١٥ و١٦ كما هو الشأن عند بيرني Berni مثلاً في روايته المضحكة، **رولان العاشق**). إن ما يشد انتباهنا هنا هو محاولة فك رموز «الغوامض السامية والأسرار المرعبة» التي كان عليها (أي المحاولة) أن تقود في القرن ١٧ إلى إعداد المنهج التاريخي ـ الرمزي، والذي هيمن على الدراسات الرابليهية طوال ثلاثة قرون تقريباً.

إن فكرة أول تأويل تاريخي ـ رمزي تعود إلى القرن ١٦. إذ قام جاك أوغست دو ثو Jacques Auguste de Thou، المؤرخ المشهور الذي عاش في النصف الثاني من القرن ١٦، بإطلاق الحكم التالي حول رابليه في *مذكرات حياة السيد دو ثو*:

«لقد ألَّف كتابا ظريفا جداً، حيث أنه يتمتع بحرية تضاهي حرية ديمقريطس وبمزاح مبالغ فيه، يسلي قراءه المشدوهين بالأسماء المستعارة، من خلال السخافة التي يسبغها على كل جوانب الحياة وعلى كل ظروف المملكة»(٢).

---

(١) الأعمال الكاملة، لابلياد، ص٥؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٢٩.

(٢) فرانسوا لونوري، أمستردام، ١٧١٣، ص١٢٣.



يمكننا ذكر عدة أفكار مميزة في هذا المقطع: إن الطابع الشمولي الشعبي وطابع الاحتفال بالضحك الذي يستخف من «كل جوانب الحياة وكل ظروف المملكة»، وحرية ديمقريطس التي له، والطابع الجماهيري لصور رابليه، وأخيراً الشخصيات التاريخية المستحضرة بأسماء مستعارة، إن هذا الحكم نابع من إنسان ينتمي للقرن ١٦ والذي أدرك جيداً السمات الأساسية لأعمال رابليه، لكن في الآن نفسه، الأمر يتعلق سلفاً بحكم صادر عن إنسان ينتمي للنصف الثاني من القرن والذي يرى أن ضحك رابليه يكتسي في الغالب نبرات تهريجية وهو يبحث تحت أسماء مستعارة عن أشخاص بعينهم وأحداث بعينها، أي الذي يشرع في الإعلاء من شأن العنصر الرمزي في الأعمال.

لكن المؤكد أنه منذ القرن ١٦ تم الشروع في استبدال شخصيات رابليه ومختلف أحداث روايته ببعض الشخصيات التاريخية وبعض أحداث الحياة السياسية والبلاط. إن هذا التقليد الذي استمر خلال القرن ١٧ قد تم تبنيه من طرف المنهج التاريخي الرمزي.

في القرن ١٧ شُرِع في تقديم «مفاتيح» لكتاب رابليه وفك رموزه وأحداثه. إن طبعة أمستردام (١٦٥٩) كانت أول ما منح مفتاحاً من ذلك النوع في ملحقها، والذي تم تبديله لاحقاً في الطبعات المختلفة ومن ضمنها طبعة أ. ساردو A. Sardou، ١٦٧٤ .١٦٧٦، المرفقة بملخص. أما طبعة أمستردام لعام ١٦٦٣ فتقدم في ملحقها مفاتيح مختلفة ونخص بالذكر تأويلاً مفيداً جداً لحادثة فرس غارغانتويا العملاق والتي حينما أرادت التخلص من الذباب الذي كان يعلق بها اقتلعت بضربة من ذيلها غابة لابوس La Beauce بأكملها. «الجميع يعلم أن هذه الفرس هي مدام دستامب Madame d'Estamps، عشيقة الملك التي أمرت باقتلاع تلك الغابة». إن المؤلف يرجع إذن إلى تقليد آت من القرن ١٦.

لكن الرائد الحقيقي للمنهج التاريخي الرمزي هو بيير أنطوان لو موتوه Pierre Antoine Le Motteux الذي قام في العام ١٦٦٣ بإنجلترا (إلى



حيث كانت هجرته بعد إلغاء مرسوم نانْت (L'Edit de Nantes) بنشر ترجمة انجليزية لرابليه أنجزها أركوهارت Urquhart، مرفقة بسيرة المؤلف ومقدمة وشروحات. ويقدم بيير أنطوان لوموتوه تحليلاً للمفاتيح المتنوعة المستعمله قبله ويعرض بعد ذلك تأويلاته الشخصية. وقد كان هذا الشرح مصدراً أساسياً لأتباع المنهج التاريخي الرمزي.

ويعتبر الراهب دو مارسي de Marcy L'abbé الذي نشر بأمستردام كتابه **رابليه الحديث** عام (١٧٥٢)[١] المرفق بشروحات، مدافعاً بارزاً عن هذا المنهج في القرن ١٨. وأخيراً تَمثل أكبر إنجاز في كتاب Le Variorum، طبعة في تسع مجلدات لأعمال رابليه، وقد استخدم مؤلفاه، إلوي جوهانو وإسمانغار Eloi Johanneau ,Esmangar، أعمال كل المفسرين السابقين عليهما وقدما للقارئ منظومة من التأويلات التاريخية الرمزية.

لقد قمنا للتو بتتبع تاريخ المنهج التاريخي الرمزي. ما هو هذا المنهج في الواقع؟ إن المسألة بسيطة للغاية: خلف كل شخصية وكل حدث من أحداث وشخصيات رابليه توجد شخصية تاريخية وحدث تاريخي أو من أحداث البلاط معينة بالتدقيق. والرواية في مجموعها ليست سوى نسقاً من الإشارات التاريخية، ويقترح المنهج فك رموزها بالاعتماد من جهة على التقليد الآتي من القرن ١٦ ومن جهة أخرى على المقارنة بين صور رابليه والأحداث التاريخية لعصره وكذا على كل أنواع الافتراضات والمقارنات. وبمقدار كون التقليد متضارب وكل الافتراضات هي إلى حد معين اعتباطية دائماً، فإنه يتم بسهولة تصور فك رموز الشخصية ذاتها والحدث عينه بطريقة مختلفة من طرف مؤلفين متعددين.

---

(١) العنوان الكامل: رابليه الحديث أو أعماله الموضوعة في متناول أغلبية القراء (٨ مجلدات).



سوف نقدم بعض الأمثلة: جرت العادة أن يتم اعتبار بأن فرانسوا الأول François 1° هو غارغانتويا، بينما يرى لوموتوه أن الأمر يتعلق بهنري دالبري Henri d'Albret؛ وبالنسبة للبعض فإن بانورج Panurge هو الكاردينال دامبواز Le Cardinal d'Amboise وللبعض الآخر فهو شارل دو لورين Charles de Lorraine، أو جان دو مونلوك Jean de Montluc بل هو رابليه نفسه. أما بيكركول Picrochole فهو بالنسبة للبعض لويس سفورزا Louis Sforza أو فردينان داراغون Ferdinand d'Aragon لكنه بالنسبة لفولتير فهو شارلكانْ (الخامس) Charles Quint.

إن المنهج التاريخي الرمزي يسعى جاهداً لأن يجد في كل تفصيل من تفاصيل الرواية إشارة إلى أحداث محدَّدة، وهكذا فإن الفصل المشهور الذي يمسح فيه غارغانتويا دبره يتم تأويله ليس فحسب في مجمله وإنما كذلك في علاقة بكل واحدة من مسَّاحات الدبر torcheculs. ذات يوم مسح غارغانتويا دبره بواسطة قط مارس البرّي الذي مزق بمخالبه إسته. ويرى المفسرون هنا تلميحاً لحدث من حياة فرانسوا الأول عام ١٥١٢ لما كان يبلغ الثامنة عشر من عمره، إذ أصيب بمرض تناسلي انتقلت عدواه إليه بعد مضاجعة فتاة غَاسْكُونِيَّة. وقد شفي غارغانتويا من جروحه حينما مسح دبره بواسطة قفازي أمه: تلميح إلى العلاج الذي باشرته أم فرانسوا الأول لابنها أثناء مرضه. وعلى هذا النحو، تتحول الرواية برمتها إلى منظومة معقدة من الإشارات المحدَّدة.

في أيامنا هذه قام الخبراء الجادُّون بإبعاد المنهج التاريخي الرمزي.

وإذا كان من المؤكد أن أعمال رابليه تضم إشارات تاريخية كثيرة، فمن غير المعقول، كيفما كانت الأحوال، قبول وجود منظومة من الإشارات المحدَّدة، منظومة دقيقة ومتبعة على طول الكتاب. لا ينبغي البحث عن مفتاح محدَّد ووحيد لكل واقعة من الوقائع. ورغم ذلك، فهناك حيث يمكن افتراض وجود إشارة محدَّدة، فالمنهج التاريخي الرمزي لا يستطيع في أغلب الأحيان فك رموزها بدقة ما دام التقليد



متضاربا وكل الافتراضات والمقارنات اعتباطية. وأخيراً، وهذه هي النقطة الأساسية، فحتى عندما يتم الكشف عن إشارة وإثباتها، فهذه الأخيرة لا تضيف شيئاً يذكر من أجل فهم الصورة فهماً فنياً وإيديولوجياً، تلك الصورة التي هي الأوسع والأعمق دائماً، المتصلة بالتقليد، والمتمتعة بمنطق فني خاص ومستقلة عن الإشارات. وحتى لو كان تأويل حكاية مسَّاحة الدُّبر، التي تحدثنا عنها للتو، صائبا، فهو لن يمدنا قطعا بشيء، لا فيما يخص فهم صورة مسَّاحة الدُّبر ومنطقها الفني ولا بالنسبة لمعناها. إن صورة مسَّاحة واحدة من الصور الأكثر انتشاراً في أدب النجَّاسة Littérature scatologique : من طرائف وأجناس لفظية مألوفة، وبذاءات واستعارات وتشبيهات فاحشة. وحتى في الأدب فهذه الصورة ليست جديدة إذ نجد هذه الموضوعة بعد رابليه في ثرثرة النفساء التي تحدثنا عنها سابقاً. ومسَّاحة الدُّبر هي واحدة من الموضوعات الأكثر انتشاراً في الأشعار الساخرة épigrammes المسلَّطة على الكُتَّاب وأعمالهم. فأن يتم فك رموز إشارة حدث وحيد (إذا كان رابليه قد ألمح إليه فعلا) فذلك لا يمدنا بشيء من أجل فهم المعنى التقليدي لهذه الصورة (وهي واحدة من ضمن صور «الأسفل» المادي والجسدي)، ولا من أجل فهم وظائفها الفنية الخاصة في كتاب رابليه[١].

كيف نفسر إذن الهيمنة شبه الكلية للمنهج التاريخي الرمزي على امتداد ثلاثة قرون؟ كيف نفسر أن مفكرين بمثل حصافة فولتير في القرن ١٨ وميشليه في القرن ١٩، أشادوا به؟ وأخيراً، كيف نفسر نشأة التقاليد نفسها التي يستند إليها؟

يتمثل السبب الوحيد في أن التقليد الحي الخاص بضحك الاحتفال

---

(١) سوف نوضح في الفصل الخامس الوظيفة الخاصة والمعنى الفني اللذان تكتسبهما هذه الحادثة.



الشعبي الذي أضاء أعمال رابليه في القرن ١٦ شرع في الاضمحلال خلال القرون الموالية؛ إنه توقف عن لعب دور الشرح الحي المتاح للجميع. إن المفتاح الحقيقي الفني والإيديولوجي للصور الرابليهية أخذ يتبدد بالتزامن مع التقاليد التي أخرجته إلى النور. حينها تم الشروع في البحث عن مفاتيح خاطئة.

يُعتبر المنهج التاريخي الرمزي وثيقة نموذجية لسيرورة تفكك الضحك التي حدثت في القرن ١٧. أخذ مجال الضحك يتقلص أكثر فأكثر، ويفقد شموليته. من جهة، فهو يلتحم مع النموذجي، المعمَّم، المتوسط، المبتذل؛ ومن جهة أخرى، فإنه يلتحم مع الذم الشخصي، أي أنه موجه ضد شخص معزول. ولم تعد الفردية التاريخية الشمولية هدفا للضحك. وتدريجياً، صارت الشمولية الهزلية من النوع الكرنفالي غير مفهومة. وهناك حيث لم يعد النموذجي بديهيا بدأ البحث عن الفردية المعزولة، أي عن شخصية محدَّدة بالتمام والكمال.

طبعا، إن ضحك الاحتفال الشعبي يقبل تماماً الإشارات إلى أفراد بعينهم. لكن هذه الأخيرة لا تشكل سوى تناغمية الصور الهزلية، بينما المنهج الرمزي يحولها إلى نغمة غالبة. أما الصورة الهزلية الحقيقية فلا تفقد قوتها ولا أهميتها بعد أن تكون الإشارات قد غرقت في النسيان وتم تعويضها بغيرها. وليس هذا هو بيت القصيد.

في القرن ١٧، أثرت سيرورة مهمة جداً في كل مدارات الإيديولوجيا: إذ نشهد انتشاراً واضحاً لأنماط من قبيل التعميم، والتجريد الاختباري والنمذجة التي اكتسبت، جميعها، قيمة رئيسية في مشهد العالم. وقد اكتملت هذه السيرورة في القرن ١٨. وحتى مثال العالم قد تمت إعادة تنظيمه. إلى جانب العام، تظل الحالة الفريدة، التي لا قيمة لها سوى قيمة مثال للعام، أي في حدود كونه فحسب، نموذجي، معمَّم، و«متوسط». من جهة أخرى، تتخذ الحالة المعزولة قيمة الواقعة التي لا منازع لها، القطعية. ومن تم كانت النزعة المميِّزة



للتوثيق البدائي. إن الواقعة المعزولة، المثبتة على قاعدة من الوثائق، وإلى جانبها، العام والنموذجي، أخذت تلعب الدور المهيمن في تصور العالم. وتتجلى هذه الظاهرة بكل قوتها في العمل الفني الخلاق (وخاصة في القرن ١٨) كما وَلَّدَت التقييد النوعي لواقعية عصر الأنوار.

لكن إذا كان تاريخ «الرواية الوثائقية» بالمعنى الحرفي يعود للقرن ١٨، فإن «الروايات ذوات المفاتيح» تزدهر طوال القرن ١٧ بأكمله. وهكذا، في بداية القرن ظهرت الرواية اللاتينية للكاتب الانجليزي باركلي Barclay, Euphormionis Satiricon، (لندن، ١٦٠٣) والتي حازت نجاحاً باهراً في النصف الأول من القرن (طبعات عديدة، وضمنها ترجمة إلى الفرنسية). ومع أن الحدث يدور في العصر القديم، فإنها «رواية ذات مفتاح» سير ذاتية، والمفتاح الذي يسمح بفك أسماء الأعلام يوجد ملحقاً ضمن الطبعات كلها. ويشكل ذلك حفلة تنكرية فريدة لمعاصرين معروفين، وبالضبط، هذا هو المظهر الذي أضفى على الرواية أهمية خاصة.

في بداياته، قدَّم المنهج التاريخي الرمزي تأويلاً دقيقاً لرابليه على نمط روايات «التنكر» ذات المفتاح.

تلكم هي الخطوط الأساسية في تطور الضحك والتقليد الرابليهيين في القرن ١٧. والحقيقة أنه كانت ما تزال توجد في تلك الفترة أعمال هزلية لها ما يكفي من الأهمية مستلهمة من تقاليد الاحتفال الشعبي. إننا نلمح قبل كل شيء إلى موليير Molière. لكن بالنظر إلى طابعها الخاص، لن نقوم بفحصها هنا.

ولننتقل الآن إلى القرن ١٨، الذي يعتبر الفترة التي تناقص فيها فهم وتقييم رابليه بدرجة كبيرة، وتبعا لذلك إذ في فهم وتقييم رابليه تجلى ضعف قرن الأنوار وليس قوته. إن كتَّاب الأنوار، نظراً لنقص حسهم التاريخي وطوباويتهم المجرَّدة والعقلانية وتصورهم الميكانيكي للمادة وميلهم إلى التعميم والنمذجة المجردة من جهة، ونزعتهم التوثيقية من



جهة أخرى، كانوا أقل ممن هم سواهم قدرة على فهم وتقييم رابليه على الوجه الصحيح. وبالنسبة لكتاب عصر الأنوار فقد كان يمثل التجسيد الكامل «للقرن ١٦ المتوحش والهمجي». وقد عبَّر فولتير على نحو دقيق عن نظرة عصره من خلال هذا الحكم:

«لقد نشر رابليه في كتابه الغريب والغامض مرَحاً مفرطاً ووقاحة كبيرة. لقد أسرف في منح التبحر في العلم والكلام الفاحش والسأم: حكاية خرافية من صفحتين مقابل مجلدات من السخافة. وليس هناك سوى أشخاص قليلون من ذوي الذوق الغريب من يثيرهم سماع أو استحسان هذا المؤلَّف في جملته، أما بقية الناس فتضحك من مزح رابليه وتستخف بكتابه، حيث يتم النظر إليه على أنه «رائد المهرجين» وإن المرء ليشعر بالتبرم من رجل يحمل كل هذا الفكر يقدم صنيعا بذلك البؤس. إنه فيلسوف مخمور لم يكتب سوى ما أملاه سُكْرُه[1].

بالنسبة لفولتير، يعتبر كتاب رابليه صنيعا غريباً وغامضا، إنه خليط من التبحر في العلم والكلام الفاحش والسأم. هكذا، فإن تقسيم الكتاب إلى عناصر متنافرة وغير متلائمة قد تم الإسراف فيه أكثر مما كان عليه الأمر على عهد لابروبير. يرى فولتير أنه من أجل تقييم رابليه في جملته ينبغي أن يكون المرء صاحب ذوق غريب. إن موقف «بقية الناس» إزاء رابليه (بغض النظر عن العقول الغريبة) يتم تشخيصه على نحو مثير للفضول كثيرا: إذ يتم الضحك مثلما في السابق من مزحه، لكن في الوقت نفسه يتم الاستخفاف به. إن الموقف من الضحك قد تغيَّر بشكل جذري. في القرن ١٦ كان الجميع يضحك عند قراءة رابليه ولا أحد كان يحتقره لأنه يضحك. في القرن ١٨ صار الضحك المرِح شيئاً محتقراً وجديراً بالازدراء؛ إن لقب «رائد المهرجين» صار

(١) الرسائل الفلسفية، ١٧٣٤، طبعة لانسون، ص١٣٥.



خليقاً بالازدراء. وأخيراً بما أن رابليه قد صرَّح (في المقدمات) بأنه لا يباشر الكتابة إلا بعد أن يكون قد أكل وشرب مليًّاً، فإن فولتير يفهم هذه العبارة بمعناها الحرفي، على المستوى الأولي والعادي. إنه لم يعد يفهم الصلة التقليدية والرئيسية القائمة بين الكلمة الحكيمة والمتحررة والأكل والشرب، و«الحقيقة» النوعية لكلام المائدة (وإن كان تقليد كلام المائدة ما يزال حيّاً). إن روح الوليمة الشعبية فقَد كل معناه وقيمته في القرن ١٨ الذي يرعى الطوباوية المجردة والعقلانية[1].

إن فولتير لا يرى في كتاب رابليه سوى سخرية عارية وخطِّية، أما الباقي فليس سوى زخرفة زائدة. في **معبد الذوق** يصف فولتير «خزانة كتب الإله»: «تقريباً كل الكتب التي فيها هي طبعات جديدة محققة ومنقحة» وضمن هذه الطبعات، تم اختصار أعمال مارو ورابليه في خمس أو ست صفحات. إن فلاسفة عصر الأنوار كانوا يفضلون كثيراً اختصار كُتَّاب الماضي على هذا النحو.

في القرن ١٨ سعى بعض الكتاب بحق إلى اختصار و«تهذيب» رابليه وتنقيحه. في كتابه *رابليه الحديث* لم يكتف دو مارسي بتحديث لغة رابليه، بل إنه ذهب إلى حد تنقيح صِيَغِه العامِّية والمتقادمة، وتهذيب كلماته البذيئة. وقد ذهب الراهب بيرو Pérau أبعد من ذلك بكثير في طبعته *للأعمال المختارة*، والمنشورة في العام نفسه (١٧٥٢) بمدينة جنيف. فكل الكلمات التي اعتبرت بذيئة وفاحشة ولو قليلاً قد تم حذفها. وأخيراً، في العام ١٧٧٦، فإن «خزانة الروايات الكونية» المشهورة (١٧٧٥ ـ ١٧٧٨) نشرت نصاً منقحاً

(١) عقب إعادته قراءة غارغانتويا بعد عام ١٧٥٩، صار فولتير مؤيداً أكثر له، لكن موقفه العام لم يتغير إلا قليلاً: إنه يحب رابليه على الأخص وتقريباً على نحو كلي لمعارضته للإكليروس.



«موجَّه للسيدات»[1]. إن هذه الطبعات الثلاث تدل دلالة كبيرة للغاية على موقف العصر وسلوكه إزاء رابليه.

وفي المجمل، فإن فلاسفة الأنوار لم يعرفوا لا فهم ولا تقييم رابليه، على الأقل على مستوى وعيهم النظري. وهذا مفهوم بسهولة. في قرن الأنوار، حسب عبارة إنجلز Engels، «صار العقل المُفكِّر هو المعيار الوحيد لكل ما هو موجود»[2]. إن هذه العقلانية المجردة وهذا النزوع إلى الشمولية المجردة، وذلك النقص في الجدلية (الفصل بين النفي والتأكيد) قد منعتهم من فهم ومن إعطاء معنى نظري للضحك المزدوج في الاحتفال الشعبي. إن صورة الحياة اليومية ـ التي كانت تتكون في غمار التناقضات ولم تكن أبداً جاهزة ـ لم يكن بالإمكان قياسها بمعيار العقل. ومن المهم التذكير رغم كل شيء، أن فولتير كان في ممارسته العملية، في رواياته الفلسفية وفي **عذراء أورليان**، وديدرو Diderot في **جاك القدري** وخاصة في **الحِلي المفضوحة** يستلهمان إلى حد معيَّن الصور الرابليهية، والحق يقال في شكل مقيَّد ومُبسَّط بعض الشيء.

إن تأثير أشكال، وأنماط ورموز الكرنفال قد وَسَم على نحو واسع أدب القرن ١٨. لكن هذا التأثير كان شكليا: فقد تحولت أشكال الكرنفال إلى طرائق أدبية (بالأساس على مستوى الموضوع والتأليف) في خدمة أهداف فنية مختلفة. وهكذا فإن فولتير يستعملها لفائدة السخرية التي حافظت على شموليتها وقيمة تصورها للعالم؛ أما الضحك، عكس ذلك، فقد تم اختزاله إلى حده الأقصى، إلى حد التهكم العاري، إنه «الضحك الفولتيري» المعروف: تكمن كل قوته وعمقه في حِدَّة وتطرف النفي، بينما المظهر المجدد والمولد هو شبه

---

(١) في القرن ١٩ كانت جورج صاند تنوي نشر رابليه «منقح»، لكنها لم تنفذ أبداً هذا المشروع. وفي العام ١٨٨٨ ظهرت أول طبعة معدَّلة لرابليه موجَّهة للشباب.
(٢) انظر ماركس وإنجلز، الأعمال الكاملة، الطبعة الروسية، الجزء ١٠، ص١٦.



غائب تقريبا؛ فالإيجابي يوجد خارج الضحك ويقتصر على مجال الفكرة المجردة.

في أدب الرُكوكو Rococo، فإن أشكال الكرنفال تستعمل لغايات فنية أخرى. إن النبرة المرحة والإيجابية تستمر، لكن كل شيء يصير تافها، مختزلاً ومبسطاً. وتتخذ صراحة الساحة العامة طابعاً حميمياً، وتتحول البذاءة المتصلة بالأسفل المادي والجسدي إلى طيش إيروسي، وتصير النسبية المبتهجة ارتياباً ولا مبالاة. ورغم ذلك، فإن مرح المَخْدع الاستمتاعي والمنمَّق هذا، حافظ على قبس من نار الكرنفال الذي يشعل «الهاوية». وعلى خلفية الأدب الأخلاقي والتعليمي، الباهت والصارم، الكثير الانتشار في القرن ١٨، واصل أسلوب الركوكو تقاليد الكرنفال المرِحة، وإن بطريقة أحادية الاتجاه وضعيفة للغاية.

وإبان الثورة الفرنسية، حظي رابليه بمكانة كبيرة. وقد جعل منه البعض نبيا للثورة. وتمت إعادة تسمية مسقط رأسه بـ «شينون ـ رابليه». وإذا كان العصر قد أصاب في الإحساس بطابع المؤلف الكبير، الثوري على نحو عميق، فإنه لم ينجح في أن يقدم عنه تأويلاً صائباً وجديداً. وتتمثل الوثيقة الرئيسية في كتاب جنْغُني Ginguené الذي نشر عام ١٧٩١ والذي يحمل عنوان *نفوذ رابليه في الثورة الراهنة وفي الدستور المدني للإكليروس*. وإن كان يتبنى وجهة نظر المنهج التاريخي الرمزي، فإن المؤلف يجيد تطبيقه بكثير من العمق ويسعى جاهداً إلى إبراز تصور رابليه الاجتماعي والسياسي. إلا أنه يطلق العنان لنزعته المضادة للتاريخ بصفته إنساناً ينتمي للقرن ١٨ وذلك بجعله رابليه عدواً بارزاً للسلطة الملكية، وهو لم يكن كذلك بتاتاً ما دام كان يعرف حق المعرفة القيمة المتقدمة التي كانت تكتسيها في ذلك العصر[١]. وهذه هي غلطة جنْغُني الكبرى. كما أنه يفهم على نحو خاطئ كلياً، بمنظار عصره، مبالغات

(١) والصحيح أيضاً أن رابليه كان يدرك جيداً إلى أي حد كان هذا الطابع التقدمي نسبياً.



رابليه الغروتيسكية والتي يعتبرها على أنها هجائات انتقادية صرفة. فهو يقول إن رابليه بتعداده مقادير الأكل المذهلة وتكاليف لباس غارغانتويا الباهضة أراد بذلك الإشارة إلى ضخامة المصاريف التي كان الملوك يكلفونها لشعوبهم. إنه لا يدرك بتاتاً نمط الوفرة، ولا يفهم المنطق المزدوج الخاص بالأسفل المادي والجسدي. وبديهي أنه لمن السذاجة العظمى اعتبار الإسراف الرابليهي على أنه نفقات مفرطة في اللائحة المدنية الملكية. من هذه الزاوية، فإن كتاب جنْغُني لا يتجاوز مستوى زمانه.

في القرن ١٨، وصلت سيرورة تفكك ضحك الاحتفال الشعبي إلى منتهاها، هي التي اخترقت، إبان عصر النهضة، الأدب الكبير والثقافة، وتم ذلك في تزامن مع سيرورة تكوين أجناس جديدة في الأدب الهزلي، الساخر، الترفيهي، التي سوف تهيمن في القرن ١٩. كما نشأت أشكال جديدة من الضحك المقتضب: الفكاهة، السخرية، الاستهزاء، إلخ...، والتي سوف تتطور إلى مكونات أسلوبية لأجناس جدية (ونخص بالذكر الرواية). وليس في نيتنا فحص هذه الظواهر المتنوعة[1]. إن ما يعنينا فحسب هو التقليد المتقن لضحك الاحتفال الشعبي الذي هيأ رابليه (وبصفة عامة عصر النهضة) وأفوله التدريجي خلال القرنين الموالِيين.

إن دراستنا، وهي تاريخية ـ أدبية بالأساس، تتصل في الآن نفسه على نحو وثيق بمشاكل الشعرية من خلال التاريخ. وسوف لن نتطرق للمشاكل

(١) في العصر الحديث (وخصوصاً منذ الرومانسية) تمثل الشكل الأكثر انتشاراً للضحك المختزل في السخرية. ولقد خصَّ المؤلِّف السويسري بيضا أليمان مشكل السخرية بكتاب مفيد للغاية: السخرية والشعر (بالألمانية) (١٩٥٦). إنه يحلل فهم وأشكال السخرية عند شليغل، نوفاليس، سولجير، كيركغارد، نيتشه، طوماس مان وموزيل، وتتميز دراساته بالعمق والدقة ولو أن المؤلف يعتبر السخرية ظاهرة أدبية خالصة ولا يبرز صلتها بالثقافة الهزلية الشعبية.



الأوسع نطاقاً في الجمالية العامة، وخاصة مشاكل جمالية الضحك. ولن نقوم سوى بالكشف عن شكل من أشكال الضحك الشعبي، محدَّد تاريخياً، في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ليس بكل اتساعه وإنما فحسب في حدود تحليل أعمال رابليه. بحيث، من هذه الزاوية فإن كتابنا لن يمنح سوى وثائق عن فلسفة وجمالية الضحك.

إن شكل الضحك هذا المحدَّد تاريخياً لم يتعارض فقط مع الجد بصفة عامة، ولكن أيضاً مع شكل محدَّد تاريخياً ألا وهو شكل الجِد الوثوقي والأحادي الجانب المهيمن في العصر الوسيط. وفي الواقع، فإن تاريخ الثقافة والأدب يعرف أشكالاً أخرى من الجِد. وقد شهدت الثقافة القديمة شكل الجِد التراجيدي، الذي وجد تعبيره الأعمق في التراجيديا اليونانية القديمة. إن الجِد التراجيدي شمولي (ولهذا السبب نستطيع الحديث عن «تصور تراجيدي للعالم»)، إنه مشبَع بفكرة *الموت المؤسِّس*. إن الجد التراجيدي خالٍ تماماً من الوثوقية. ويستحيل قيام تراجيديا وثوقية مثلما يستحيل قيام ضحك وثوقي (إذ ينتصر في أفضل منجزاته على الوثوقية). في كل أشكالها وأنواعها، تدمر الوثوقية بالقدر نفسه التراجيديا الحقة والضحك المزدوج الحق. لكن في الثقافة القديمة، لم يعمل الجد التراجيدي على إقصاء المظهر الهزلي للعالم، بل على العكس، فهذان العنصران كانا يتعايشان. وخلف الثلاثية التراجيدية تحل الدراما الساخرة التي تكملها في مجال الضحك. لم يكن الجِد القديم يخشى بتاتاً الضحك والباروديات، بل كان يستلزم تصويباً وتكملة هزليين[1]. لذلك السبب لم يكن بالإمكان وجود تعارض قاطع في العالم القديم بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية مثلما هو الشأن في العصر الوسيط.

---

(١) نذكر بتحليلات أ. ديتريش في كتابه بوليشينيلا.



إذ على الأرضية القديمة كان بالإمكان نشوء شكل آخر للجد، وهو بدوره خال من الطابع الوثوقي والأحادي الجانب (مبدئياً) والقادر على أن ينفذ عبر بوتقة الضحك، إننا نقصد بذلك الحديث عن الفلسفة النقدية. لقد كان رائدها، سقراط، وثيق الصلة بأشكال العصر القديم الكرنفالية التي أخصبت محاوراته وحرَّرته من الجد البلاغي الأحادي الاتجاه.

شكل مميَّز للجِد: إنه الجد الصارم والعلمي، الذي اكتسى أهمية قصوى في الثقافة الحديثة. من حيث المبدأ، ليس هناك في الجد أدنى وثوقية أو أحادية الجانب؛ ومن حيث طبيعته نفسها فهو يتصدى للمشاكل، إنه نقدي ذاتي وغير مكتمل. ومنذ عصر النهضة كان لهذا الجد الجديد تأثير قوي على الآداب الجميلة، كما أنه خضع بدوره داخلها، بديهيا، إلى تحولات موازية.

وحتى في مجال الآداب الجميلة، في كل المراحل، كان هناك داخل الملحمة والشعر الغنائي والدراما، أشكال متنوعة من الجد العميق الخالص، لكنه منفتح وجاهز دائماً للاختفاء والتجدد. إن الجد المنفتح الحقيقي لا يخشى الباروديا والتهكم، وأشكال الضحك المقتضب الأخرى، لأنه يشعر بكونه يساهم في عالم غير مكتمل، يشكل كلاً[1].

---

(١) إن موزار عند بوشكين يقبل الضحك والباروديا، بينما ساليري لا يفهمهما بل ويخشاهما. وها هو الحوار الذي دار بينهما حينما استمعا لعازف الكمان الأعمى:

ساليري: وأنت، هل تستطيع الضحك؟
موزار: آه يا ساليري!
هل من المعقول أن لا تضحك؟
ساليري: لا.
لا أضحك حينما يدنس رسام تافه مادونا رافائيل
لا أضحك حينما يتطاول مهرج بئيس على أليغري في محاكاة ساخرة. (...)

(موزار وساليري، المشهد الأول).



في بعض أعمال الأدب العالمي، يتعايش مظهرا العالم ـ الجد والهزل ـ وينعكسان في بعضهما البعض (إنهما بالاسم المظهران اللذان لا يتجزآن، وليسا صوراً جدية وهزلية معزولة، مثلما هو الشأن في الدراما العادية للعصر الحديث. إن مسرحية ألسيست Alceste لصاحبها أوربيد Euripide التي توجد فيها التراجيديا والدراما الهجائية جنباً إلى جنب، نقول إنها تعتبر نموذجاً فريداً من نوعه في أدب العصر القديم. لكن تبقى بالطبع تراجيديات شكسبير هي الأكثر إثارة للانتباه في هذا الصدد.

إن الضحك الحقيقي، المزدوج والشمولي، لا يرفض الجد، إنه يطهره ويكمله. يطهره من الوثوقية والأحادية والتصلُّب، والتعصب والفكر القطعي، من عناصر الخوف والتخويف، من النزعة التعليمية، والسذاجة والأوهام، ومن التركيز السيئ على مستوى واحد، ومن الاستنفاد الغبي. إن الضحك يمنع الجد من الجمود والانسلاخ عن تمامية الوجود اليومي غير المكتملة. إنه يعيد بناء هذه التمامية المزدوجة. تلكم هي الوظائف العامة للضحك في التطور التاريخي للثقافة والأدب.

إن كل ملاحظاتنا حول مختلف أشكال الجد وعلاقاتها المتبادلة مع الضحك تتجاوز إطار عملنا. إن الوثائق المحدودة تاريخياً المتوفرة لدينا لا تسمح لنا بإطلاق تعميمات نظرية واسعة النطاق على نحو مفرط.

ولذلك السبب قد تبدو ملاحظاتنا تقريرية وتمهيدية شيئاً ما.

يبقى لنا نقطتان ينبغي فحصهما في هذا الفصل:

١. رابليه مثلما تراه الرومانسية الفرنسية؛ ٢. الحالة الراهنة للدراسات الرابليهية.

في مدخلنا، قمنا بتحديد موقف الرومانسيين الفرنسيين (وخاصة فكتور هوغو) من الغروتيسك بصفة عامة. والآن، سوف نقارب موقفهم



من أعمال رابليه الذي يعتبرونه، إلى جانب شكسبير، واحداً من أعمق ممثلي النظام الغروتيسكي.

سنتحدث بادئ الأمر عن أحكام شاطوبريون. إنه يقدم فكرة خاصة بالرومانسية، فكرة العباقرة ـ الأمهات الذين يبدو أنهم ولدوا وأرضعوا كل كبار الكتاب عند شعب معطى. ولا يوجد منهم أكثر من خمسة أو ستة في الأدب العالمي برمته. ويأخذ رابليه مكانه إلى جانب هوميروس Homère، شكسبير ودانتي. لقد أبدع الأدب الفرنسي كله، مثلما أن هوميروس أبدع الأدب اليوناني والأدب الإغريقي، وشكسبير الأدب الانجليزي، ودانتي الأدب الإيطالي. لا يمكن رفع رابليه أعلى من هذا. يا للفارق مقارنة مع أحكام القرون الماضية، مثلاً مع فولتير الذي لم يكن رابليه برأيه سوى رائد المهرجين، الذي يحتقره كل الناس!

إن فكرة العباقرة ـ الأمهات التي اقتسمها كل الرومانسيين تقريباً كانت خصبة بالنسبة لعصرها. لقد دفعت إلى البحث في الماضي عن بذور المستقبل، وإلى تقييم الماضي من منظور المستقبل المخصَّب والمولَّد من طرفه. وهناك فكرة رومانسية أخرى على نفس المنوال هي فكرة العبقرية «الروح ـ السراج الذي ينير الإنسانية»، الذي يسلط ضوئه بعيداً أمامه. إنها ترغم على أن نرى في أعمال الماضي (أعمال شكسبير، دانتي ورابليه) ليس فقط ما تحتويه، ما هو جاهز كلياً، المعترف به بالكامل، المنتمي لعصره، المقيَّد، وإنما قبل كل شيء بذور وبراعم المستقبل، أي ما لم ينكشف ولم يزدهر ولم يتضح كلياً إلا في المراحل اللاحقة وفقط في الأبناء الذين حملت بهم العباقرة ـ الأمهات. وبفضل هذه الفكرة، فإن أعمال الماضي تكشف عن وجوه جديدة، عن امكانيات جديدة؛ وبفضلها، استطاع الرومانسيون إعادة استكشافات مثمرة: أعمال شكسبير، دانتي ورابليه.

ففي هذه الفكرة ونتائجها تظهر على نحو بارز جداً الفوارق بين الرومانسيين وفلاسفة الأنوار. فهؤلاء أرادوا أن يروا في أعمال وكتاب



الماضي أقل ما يشتملون عليه حقيقة: إن العقل خارج ـ التاريخي كان يرى أن فيهم أشياء زائدة بإفراط، غير مجدية وغير مفهومة؛ إذن كان ينبغي تشذيبها واختزالها. فخزانة الإله التي لفولتير، حيث تم تنقيح واختزال كل الكتب، تدل للغاية على هذه الحالة الذهنية. إن فلاسفة الأنوار كانوا في حقيقة الأمر يميلون إلى إفقار العالم: إذ هناك في العالم، مثلما يقولون، أقل ما يبدو عليه الأمر من كثرة للأشياء الواقعية، إن الواقع مضخم لفائدة بقايا الماضي، والأحكام القبلية، والأوهام، والعجائبي، والحلم، إلخ. إن هذا التصور الضيق والإحصائي المحض للواقع كان محدداً في تقييمهم للأعمال الأدبية ودفعهم إلى الرغبة في تنقيحها واختزالها.

وعلى النقيض من فلاسفة الأنوار، فقد وضع الرومانسيون تصوراً موسعاً للواقع، فيه يخصصون *للزمن والصيرورة التاريخية* أهمية كبرى.. وعلى أساس هذا التصور الموسَّع للعالم، سعوا إلى أن يروا أقصى ما يمكن من الأشياء في عمل أدبي ما، أكثر مما يبدو للوهلة الأولى. لقد بحثوا في العمل عن نزعات المستقبل، عن الأجنة، عن البذور، عن الكشوفات، عن النبوءات. ولنذكر حكم ميشليه Michelet الذي استشهدنا به في مطلع كتابنا.

لكن في هذا التصور الموسَّع للواقع مظاهر إيجابية وأخرى سلبية. المظهر الإيجابي: طابعه التاريخي، طريقة رؤيته للعصر وللصيرورة. إن الواقع يفقد ثباته ونزعته الطبيعية وتشتته (التي يصونها فحسب الفكر المجرد والعقلاني)، ويشرع المستقبل الحقيقي في التسرب إليه في شكل نزعات وإمكانيات وتوقعات. وبالنظر إليه من زاوية المظهر التاريخي، فإن الواقع يكتسي منظورات أساسية حول الحرية، ويتجاوز الحتمية والميكانيكية الضيقة والمجردة. في مجال الإبداع الفني، فإن الانزياحات عن الواقع الأولي، عن إحصائيات اليوم الحاضر، عن التوثيقية، عن النمذجة السطحية، تجد ما يبررها، والشأن كذلك بالنسبة



للغروتيسك وللعجائبي الغروتيسكي، اللذان يتم إدراكهما باعتبارهما أشكالاً للقبض على الزمن والصيرورة. وهذه هي ميزة التوسيع الرومانسي للواقع، التي لا ينازع فيها أحد.

أما المظهر السلبي في التصور الرومانسي فيكمن في مثاليته وفهمه السيئ لدور ولتخوم الوعي الذاتي، اللذان يجعلان الرومانسيين يضيفون في الغالب إلى الواقع أكثر مما فيه. هكذا تفسخ العجائبي وصار نزعة باطنية، وانقطعت الحرية الإنسانية عن الضرورة وتحولت إلى قوة فوق مادية(١).

إن فكتور هوغو هو الذي عبَّر عن الفهم الأكمل والأعمق لرابليه. وإذا كان لم يخصص له كتابا أو مقالة بعينها، فإن مجموع أعماله حافل بالأحكام حوله. في كتابه *وليام شيكسبير*، يتحدث عنه على نحو مفصل ومنظم جداً.

ينطلق هوغو من فكرة عباقرة الإنسانية والتي تذكرنا بفكرة العباقرة ـ الأمهات المفضلة عند شاطوبريون. كل واحد من هؤلاء العباقرة فريد من نوعه كلياً ويجسد مظهراً محدداً من الوجود. «لكل عبقرية ابتكارها أو اكتشافها». لقد أحصى هوغو أربعة عشر عبقرية. واللائحة مثيرة للفضول كثيرا: هوميروس، جوب (أيوب)، إسخيليوس، النبي إشعياء، النبي حزقيال، لوكريسيوس، جوفينال، طاسيت، القديس بول، القديس يوحنا، دانتي، رابليه، سرفانتس، وشكسبير. في اللائحة (ذات التسلسل الزمني)الخاصة بهؤلاء العباقرة، يقع رابليه بعد دانتي وأمام سرفانتس وشكسبير. ويرسم هوغو بورتريها لكل واحد من هؤلاء العباقرة.

وبورتريه رابليه ليس تعريفاً تاريخياً ـ أدبياً، بل هو سلسلة من التنويعات على موضوعة «الأسفل» المادي والجسدي المطلق وموضوعة

---

(١) إننا لا نتطرق بالطبع لمشكل الرومانسية بكل تعقيدها. إن ما يهمنا فحسب هو ما ساعدها على اكتشاف وفهم (ولو جزئياً)، رابليه، والغروتيسك، بصفة عامة.



الطبوغرافيا الجسدية. إذ بحسبه، يتمثل مركز الطبوغرافيا الرابليهية في *البطن*. إنه الاكتشاف الفني الذي أنجزه رابليه. إن وظائف البطن الأساسية هي *الأبوة والأمومة*. ومن أجل وصف هذا «الأسفل» الذي يمنح الموت والحياة، لجأ هوغو إلى صورة غروتيسكية: «الثعبان داخل الإنسان، إنه المعيّ l'intestin». وبالجملة، فقد أحسن فهم أهمية «الأسفل» المادي والجسدي، المبدأ المنظم لمنظومة الصور الرابليهية. لكن في الوقت نفسه، فإنه يؤوله على المستوى المجرَّد والأخلاقي: ويقول إن المعيّ «يفتن، يخون، ويعاقب» وهكذا تجد قوة «الأسفل» الطبوغرافي المدمرة تعبيرها في اللغة الأخلاقية والفلسفية.

إن التنويعات اللاحقة على موضوعة «البطن» تغتني على المستوى العاطفي الأخلاقي والفلسفي. ويبرهن، بالدليل، على أن «البطن قد يكون تراجيديا وأن له بطولته»؛ إنه في الآن نفسه مبدأ فساد وتفسخ الإنسان: «إن البطن يلتهم الإنسان. نبدأ بألسبياد Alcibiade، وننتهي عند تريمالسيون Trimalcion [...] ثم تتحول العربدة إلى وليمة [...] ثم يغمى على ديوجين Diogène ولا يبقى سوى البرميل» وهكذا يتفكك «الأسفل» المادي والجسدي المزدوج الخاص بالواقعية الغروتيسكية إلى صور أخلاقية وفلسفية وإلى نقائض.

إن هوغو يدرك على نحو صائب الموقف الأساسي للضحك الرابليهي تجاه الموت والصراع الدائر بين الموت والحياة (في مظهره التاريخي)؛ إنه يشعر بالصلة المميَّزة بين *الأكل ـ الامتصاص*، الضحك والموت. علاوة على ذلك، فقد أدرك بنجاح الصلة بين جحيم دانتي والنَهَم الرابليهي: «إن هذا الكون الذي يضعه دانتي داخل الجحيم، فإن رابليه يجعله في برميل للخمر [...] إن دوائر أَلِغيِري (دانتي) السبعة تحشر وتضيق هذا البرميل الضخم»(١). ولو أختار هوغو، مكان

(١) فكتور هوغو، وليام شكسبير، الكتبة العالمية، ١٨٦٧، ص٥٩ ـ ٦٢.



البرميل، صورة الفم الفاغر أو البطن الملتهِم، لكان تشبيهه أكثر دقة بكثير.

ولئن كان مصيباً بحق في الوقوف عند الصلة بين الضحك، موت العالم القديم، عوالم الجحيم السفلى، وصور المأدبة (فعل الابتلاع والالتهام)، إلا أن هوغو أخطأ عند تأويلها (أي الصلة)، لأنه سعى إلى منحها طابعاً أخلاقياً وفلسفياً مجرَّداً. إنه لم يفهم قوة «الأسفل» المادي والجسدي المولِّدة والمجدِّدة، وهذه الثغرات عملت على إضعاف قيمة ملاحظاته.

ولنذكر بأن هوغو نجح إلى درجة الكمال في فهم الطابع الشمولي، وقيمة تصور العالم ـ وغير المبتذل قطعاً ـ في صور رابليه: النَّهم، السُّكْر، وإن كان قد منحها معنى ليس رابليهيا بالكامل.

وفي حديثه عن رابليه وشكسبير، يقدم هوغو تعريفا مفيداً جداً للعبقرية وللعمل العبقري: إن الطابع الغروتيسكي للعمل هو علامة لا منازع لها عن العبقرية. إن الكاتب العبقري، وضمنه رابليه وشكسبير، يتميَّز بهذا النحو عن الكتاب الكبار.

«إننا نجد عند العباقرة الكبار العيب نفسه: المبالغة. إن هؤلاء العباقرة مفرطون: المبالغة، الظلام، الغموض، والبشاعة»[1].

إن هذه الأحكام تبرز سمات تصور هوغو الإيجابية والسلبية. إن السمات المميَّزة التي يعتبرها علامات على العبقرية (بالمعنى الرومانسي للكلمة) ينبغي منحها في حقيقة الأمر إلى الأعمال والكتاب الذين يترجمون بطريقة جوهرية وعميقة الفترات الانتقالية في التاريخ العالمي. إن هؤلاء الكتاب يتعاملون مع عالم غير مكتمل وفي طور التحول، مشبع بماضي يسير نحو التفكك، وبمستقبل في طور التكوين. وتتسم أعمالهم بعدم الاكتمال الإيجابي، وإذا جاز القول، الموضوعي. إنها

---

(١) وليام شكسبير، ص٧٧ ـ ٧٨.



مليئة بمستقبل غير معبَّر عنه بعد موضوعيا إلى أقصى حد، مما يرغمها على أن تترك له منافذ. ومن ثمة كانت معانيها المتعددة النوعية، ومن ثمة غموضها الظاهر. ومن ثمة أيضاً تاريخ هذه الأعمال الغني والمتنوع على نحو استثنائي بعد وفاة أصحابها. و، أخيراً، بشاعتها الظاهرة، أي عدم تلاؤمها مع قوانين ومعايير كل الفترات المكتملة، السلطوية، والوثوقية(١).

وإذا كان هوغو يشعر بحق بالسمات المميزة للفترات الانتقالية، فإنه يعطي لإحساسه تعبيراً نظرياً خاطئاً. إن صياغاته ميتافيزيقية بعض الشيء، ثم إنه يعزو السمات الإيجابية الناجمة عن السيرورة التاريخية في أطوارها الانتقالية إلى تنظيم مميز لطبائع العبقرية (وإن كان في الحقيقة لا يفصل العبقرية عن العصر، ويعتبر العبقرية ضمن التاريخ). إن هوغو وفيٌّ إلى منهجه القائم على التباينات حينما يعرِّف العباقرة: إنه يشدِّد من جانب واحد على سمات العبقرية من اجل خلق تباين كبير ثابت مع الكتاب الآخرين.

إننا غالباً ما نعثر على الموضوعة الرابليهية في أعمال فكتور هوغو الشعرية الذي يشدد أيضاً على شمولية هذه الصور وعلى عمق الضحك عند رابليه.

في الأعمال الشعرية المنتمية للمرحلة الأخيرة، يبدل هوغو شيئاً ما رأيه في الضحك الرابليهي. إن شمولية هذا الضحك الذي يعم العالم بأكمله يبدو له كشيء مُرْعِب، لا آفاق له (انتقالي، لا مستقبل له). إن رابليه ليس «بالقاع ولا بالقمة»، إنه إذن شيء لا نستطيع الوقوف عليه، شيء انتقالي على نحو نوعي. إن هوغو يُظْهِر عن انعدام فهم عميق للتفاؤل المميز للضحك الرابليهي، وهذا موقف كان ظاهراً منذ أحكامه

(١) في الفترات الانتقالية هذه، تمارس الثقافة الشعبية، بفضل تصورها للوجود غير المكتمل وللزمن البهيج، تأثيراً قوياً على الأدب، وقد تجلى ذلك بوضوح كبير إبان عصر النهضة.



الأولى. بالنسبة إليه، منذ البدء، يعتبر الضحك بالأساس مبدأ منتقِصا، مسْفِلا، ومدمِّرا. ومع أنه استعار لتوصيف رابليه عبارة نوديه Nodier «هوميروس مهرجاً»، وأضاف إليها عبارات أخرى من النوع نفسه: «هوميروس الضحك»، «الاستهزاء الملحمي»، إنه لم يفهم الطابع الملحمي للضحك الرابليهي.

ومن المفيد الموازاة بين أحكام هوغو الأخيرة وبيتين شعريين للمؤرخ إتيان باسكييه، المعاصر لرابليه:

Sic homines, si et coelestia numina lusit,

Vix homines,vix ut numina laesa putes.

«لقد تلاعب بالناس وبآلهة السماء على نحو لم يغضب به لا الناس ولا الآلهة».

إن هذا الحكم يحدد بطريقة دقيقة جداً الطابع الحقيقي للعب الهزلي الشمولي الرابليهي. لقد فهم باسكييه تفاؤله العميق، طابعه الشعبي الاحتفالي، وأسلوبه الملحمي وغير الإنشادي.

ومنذ النصف الثاني من القرن ١٩، صار رابليه وأعماله وحياته موضوعا لدراسات علمية معمقة. كما خصصت له العديد من المونوغرافيات. وشُرِع في التحليل التاريخي والفيلولوجي الجاد لنصوصه. لكن الدراسات العلمية الأوسع ترجع إلى السنوات الأولى من القرن العشرين.

ومن البديهي أن لا يدخل في نطاق عملنا تتبع تأريخها الدقيق. وسنكتفي بعرض وجيز للوضعية الراهنة للدراسات الرابليهية.

في مطلع عام ١٩٠٣ تم تأسيس «جمعية الدراسات الرابليهية» التي كانت تضم بعضاً من تلامذة وأصدقاء أبيل لوفران Abel Lefranc . وما فتأت أن صارت الجمعية مركزاً للدراسات الرابليهية ليس فقط في فرنسا بل أيضاً في إنجلترا وأمريكا. وانطلاقاً من ١٩٠٣ رأت النور نشرة فصلية، إنها *مجلة الدراسات الرابليهية*، والتي أعقبتها في العام ١٩٠٣



مجلة القرن السادس عشر، التي رسمت لنفسها برنامجاً واسعاً والتي كان محدداً لها أن تصدر إلى غاية ١٩٣٣ كي تفسح المجال عام ١٩٣٤ لمجلة أخرى، *إنسية ونهضة* Humanisme et renaissance. والتي كانت طموحاتها أكبر من ذلك بكثير.

وحول هذه الجمعية ومجلاتها تمحور كل النشاط النصولوجي textologique واللساني، والبحث في المصادر، ووضع سيرة علمية، وأخيراً التأويل التاريخي لأعمال رابليه على قاعدة علمية رصينة. وكان على هذه الأشغال أن تقود انطلاقاً من عام ١٩١٢، تحت إشراف أبيل لوفران، إلى نشر طبعة نقدية محققة لأعمال رابليه التي كانت تضم عام ١٩٣٢ خمس مجلدات تشمل الكتب الثلاثة الأولى[١]. ومع أنها غير كاملة، فإن هذه الطبعة، بنصها وتنويعاته، وشروحاته الوفيرة والرصينة، تتمتع بقيمة استثنائية عند كل الباحثين.

ومن بين أشغال أعضاء الجمعية، سوف نذكر أهمها في مختلف الفروع. ينبغي أن نذكر بالدرجة الأولى الكتاب المؤسس لصاحبه لازار سينيان Lazare Sainéan، نائب رئيس الجمعية، إنه كتاب *لغة رابليه* (المجلد. ١، ١٩٢٢ والمجلد. ٢، ١٩٢٣).

في مجال دراسة المصادر وطابع البحث عند رابليه، شكَّل كتاب جان بلاطار Jean Plattard، *أعمال رابليه (المصادر، الابتكار، التأليف)* (١٩١٠) مساهمة قيِّمة، كما كان جان بلاطار أول من سعى لوضع سيرة علمية تركيبية عبر كتابه حياة *رابليه* (١٩٢٨)[٢].

---

(١) أعمال فرانسوا رابليه. طبعة محققة أشرف على نشرها أبيل لوفران (أستاذ بالكوليج دو فرانس)، جاك بولانجي، هنري كلوزو بول دورنو، جان بلاطار، ولازار سينيان. (الكتاب الأول ١٩١٢، الخامس ١٩٣١، الكتاب الثالث ١٩٣١.

(٢) وهاهي أهم الدراسات السيرية حول بعض فترات حياة رابليه: دوبوشي: رابليه بمونبلييه، ١٨٨٧؛ أ. هولهارد: رابليه وأسفاره إلى إيطاليا ومنفاه بمدينة ميتز، ١٨٩١؛ أ. برطران: رابليه بمدينة ليون، ١٨٩٤؛ ج. بلاطار: مراهقة رابليه في البواتو، ١٩٢٣.



ولنذكر في مجال النصولوجيا العمل القيِّم الذي أنجزه جاك بولانجي Jacques Boulenger (أمين سر الجمعية) وفي مجال الطبوغرافيا عمل هنري كلوزو Henri Clouzot. وأخيراً، من الضروري الإشارة إلى أعمال أبيل لوفران، رئيس الجمعية، ذات القيمة الاستثنائية بالنظر إلى غنى الوثائق المعروضة، وعلى الأخص مقدماته للكتب الثلاثة المنشورة تحت إشرافه.

وسوف نعود في موضع لاحق من دراستنا إلى كل المؤلفات المذكورة أعلاه وإلى أخرى غيرها، ونخص بالذكر المونوغرافيا المفصلة لجورج لوط Georges Lote: *حياة وأعمال فرانسوا رابليه* (باريس، ١٩٣٨).

إن أشغال أعضاء الجمعية وكذا باحثين معاصرين آخرين قد يسَّرت كثيراً فهم ودراسة نص رابليه دراسة فيلولوجية، كما أتاحت جمع مدونة وثائق شاسعة من أجل فهم أكبر وأعمق لمكانته التاريخية، ووضع روابط بين أعماله وواقع عصره والأدب السابق عليه. إلا أن كل هذه المدونة من الوثائق التي جُمِعت بفضل العناية الدقيقة لأهل الاختصاص ما تزال تنتظر أن تخضع لتركيب. إن الدراسات الرابليهية الحديثة لا تعيد تشكيل الصورة الإجمالية للكاتب الكبير. عموماً، الباحثون حذرون للغاية ويتفادون بدقة إجراء أي تركيب على أي نطاق معيَّن، وأي خلاصة وتعميم يذهب إلى مدى بعيد. والكتاب الوحيد الذي يسعى إلى تركيب حذر (حذر جداً) هو لصاحبه بلاطار (وجزئياً مونوغرافيا لوط). وعلى الرغم من الوثائق القيِّمة المجموعة في هذين الكتابين ومن بعض الملاحظات الثاقبة (خاصة عند بلاطار)، فإن هذا التركيب لا يمكن أن يحظى برضانا. بل إننا نستحسنه أقل من محاولة سطابفر Stapfer القديمة، أو كتاب شنيغانس (١٨٩٤).

إن الأبحاث الرابليهية المعاصرة التي تبنت تصورات وضعية اقتصرت عملياً على تجميع الوثائق. وإذا كان من البديهي أن هذا النشاط مفيد



وضروري، فإن غياب منهج معمق ومنظور موسَّع يقيِّد آفاقه: إن تجميع الوثائق يقتصر على الظواهر السيرية الضيقة، وعلى أحداث العصر البسيطة، وعلى المصادر الأدبية (التي تعتمد الكتب بالأساس)؛ أما فيما يخص المصادر الفلكلورية فيتم عرضها بطريقة سطحية وحسب المفهوم السائر الضيق للأجناس الفلكلورية، والتي يظل وفقها الفلكلور الهزلي في كل فرادته وتنوعه مقصيا تقريباً من الدراسة. إن كل هذه الوثائق المجموعة بعناية فائقة لا تتجاوز عموما إطار الثقافة الرسمية، بينما رابليه في مجمله لا يندرج إطلاقاً ضمن هذا الإطار. إن الخبراء في مدرسة أبيل لوفران يعتبرون الضحك ظاهرة من الدرجة الثانية لا تمت بصلة إلى المشاكل الجدية التي أراد رابليه تناولها: فهو إما وسيلة لكسب الشعبية لدى الجماهير العريضة أو هو بكل بساطة قناع واقي. إن المشكل ـ المفتاح للثقافة الهزلية الشعبية لم يتم تناوله إلى اليوم لدى المختصين في الدراسات الرابليهية.

إن ظهور كتاب المؤرخ لوسيان فيفر Lucien Febvre، *مشكل الإلحاد في القرن ١٦، ديانة رابليه* (باريس، ١٩٤٢) شكَّل حدثاً بارزاً في تاريخ الدراسات الرابليهية. في هذا المؤلَّف الموجَّه بالأساس ضد أبيل لوفران ومدرسته، لا يتناول فيفر بالدرس المظهر الأدبي في الأعمال الرابليهية، كما لا يهتم بمجال المصادر السيرذاتية، وهو مجال كان فيه نشاط لوفران ومدرسته مثمراً للغاية، إنه لا يحفل إلا بتصور رابليه للعالم، وعلى الأخص بموقفه إزاء الدين والكاثوليكية.

إن هدف فيفر الأول هو فهم رابليه وذلك بإعادته إلى ظروف وسطه الثقافي والفكري، في حدود الامكانيات المتاحة في عصره. يتعذر علينا فهم القرن ١٦، يؤكد فيفر، بعزل الفرد عن «المناخ الأخلاقي» وعن «الجو الفكري» للعصر. وتتمثل مهمة المؤرخ الجوهرية في تبيان كيف أمكن للناس عام ١٥٣٢ (عام ظهور **الكتاب الأول**) أن يشعروا ويفهموا بانتاغرويل وكيف أنهم ـ هم وليس نحن ـ لم يستطيعوا فهمه. من



الضروري إعادة قراءة نص رابليه بعيون معاصريه، ناس القرن ١٦ وليس القرن ٢٠. بالنسبة للمؤرخ، أكبر خطيئة يجب خشيتها هي الإقدام على قلب الزمن (المغالطة) anachronisme.

فمن منظور هذه المتطلبات المنهجية، المبرَّرة على وجه أكمل في مجملها، يقوم فيفر بانتقاد أبيل لوفران حينما يقول هذا الأخير إن رابليه يقوم بالدفاع عن إلحاد عقلاني منطقي. وباعتماد قاعدة من مدونة قيِّمة وعريضة من الوثائق المأخوذة من مختلف مجالات الثقافة والفكر في القرن ١٦، يسعى فيفر جاهداً لإظهار أن لا وجود في ذلك العصر لأرضية أو للأسس المرجوة لقيام إلحاد عقلاني منطقي، سواء من حيث الإحساس أو تصور العالم (الفلسفي والعلمي)؛ إن هذا الإلحاد كان إذن فاقداً لكل سند. وحتى يكون له ثقل اجتماعي معيَّن، وأهمية تاريخية معيَّنة، ينبغي أن يكون لكل إنكار ما يسنده. إن الإنكار الذاتي والمزاجي الفاقد للأساس وللسند («إني أنكر «البسيط» لا قيمة تاريخية له. في القرن ١٦، فإن الفلسفة، مثلها مثل العلم (الذي لم يكن موجوداً بعد) لا يمنحان السند الذي قد يسمح بإنكار الدين. لدرجة أن الإلحاد العقلاني المنطقي مستحيل» (انظر الكتاب المذكور آنفاً ص. ٣٨٠ ـ ٣٨١).

لقد خصص فيفر كتابه بأكمله للبرهنة على هذه الأطروحة. ومثلما قلنا ذلك، فإنه يستشهد بقدر كبير من الوثائق متنوعة المصادر تعكس قيمة مستقلة لا منازع لها، أي مستقلة عن أطروحته. وعلى ضوئها ينبغي مراجعة كثير من الآراء الموضوعة حول ظواهر ثقافية مختلفة في القرن ١٦. وجدير بالذكر أن كتاب فيفر يسمح على نطاق واسع بفهم بعض مظاهر الثقافة في القرن ١٦. وفي المقابل، فإن كتاب فيفر لا يساعد إلا قليلاً وعلى نحو مباشر في فهم رواية رابليه بصفتها عملا أدبيا، وفي فهم تصور العالم الفني عند رابليه والإحساس به. إن الفكر الفني لرابليه لا ينضوي على قدم المساواة لا ضمن الإلحاد العقلاني ولا ضمن



الإيمان الديني، سواء كان كاثوليكيا أو بروتستانتيا، أو ضمن روح «دين المسيح» المفضل عند إراسموس.

إن فكر رابليه واسع وعميق وجذري في الآن نفسه. كل جِد أحادي الجانب وكل وثوقية هما غريبان عنه. إن التصور الفني للعالم عند رابليه لا يعرف لا الإنكار المجرد والخالص، ولا الإثبات الأحادي الجانب. إن أطروحة لوفران، شأن أطروحة فيفر المضادة، تبعداننا بالدرجة نفسها عن الفهم السليم للتصور الفني للعالم عند رابليه. كما أنهما تبعداننا عن الفهم السليم لثقافة القرن ١٦ في مجمله.

إن فيفر، مثله مثل لوفران، يجهل الثقافة الهزلية الشعبية في العصر الوسيط وعصر النهضة. بالنسبة إليه، وحده الجِد له الحق في الوجود داخل الفكر والثقافة. إن تحليلاته اللامعة لمختلف مجالات ومدارات الثقافة لا تذهب عملياً أبعد من الثقافة الرسمية. ولذلك السبب فإنه لا يدرك ولا يقيِّم في أعمال رابليه إلا ما يمكن فهمه وتأويله على المستوى الجدِّي للثقافة الرسمية، وبناء على ذلك، فإن الأساسي في رابليه، رابليه الحقيقي، يظل خارج حقل دراسته.

ومثلما ذكرنا ذلك، فإن فيفر يعتبر أن قلب الزمن والتحديث بالنسبة للمؤرخ خطيئة كبرى. وفي هذا الصدد فإنه يتهم بذلك أبيل لوفران ومختصين آخرين. لكن هيهات! فإنه ينغمس بنفسه في هذه الخطيئة حينما يتناول الضحك. إنه ينصت إلى الضحك الرابليهي بأذني رجل ينتمي للقرن العشرين، وليس مثلما كان يُنصَت إليه في ١٥٣٢. ولذلك لم يستطع قراءة بانتاغرويل بعيني رجل من القرن ١٦، في ما يضمه العمل الروائي من أمور مهمة.

إن فيفر يدرك ضحك رابليه وعصره بصفته رجل من القرن العشرين، ولهذا السبب لم يفهم الأساسي، أي طابعه الشمولي لتصور العالم، إنه لا يفهم إمكانية تصور للعالم الهزلي، مظهر هزلي شمولي للعالم. إنه لا يبحث تصور المؤلف للعالم إلا في المقاطع التي لا يضحك فيها



رابليه، أو للتدقيق أكثر، حيث هو، أي فيفر، لا يسمع هذا الضحك، حيث يبدو رابليه جديا على نحو كامل. وحيث يضحك رابليه فإن فيفر يعتبر أنه يستمتع ببساطة، وبأنه يتعاطى للمزح الساذجة التي، شأن كل المزح، لا تظهر في شيء تصوره الحقيقي للعالم، ما دام بحسبه كل تصور للعالم لا يمكن أن يكون إلا جديا. وهكذا يطبق فيفر على القرن ١٦ فهم الضحك ووظيفته في الثقافة وتصور العالم الخاص بالعصر الحديث وخاصة القرن ١٩؛ إنه يقترف إذن قلبا للزمن وتحديثاً مشهودين.

ويشرح فيفر بأن دهشته كانت عظيمة حينما قرأ تحليل استهلال بانتاغرويل الذي نشره لوفران في مقدمته للكتاب. لقد كان على الأخص مشدوها أمام الخلاصة التي تؤكد أن رابليه كان يروِّجُ عن وعي للإلحاد المنطقي. وبغية التحقق من هذه الخلاصة المدهشة، يقول، «يتم تناول رابليه الخاص به من جديد بشيء من الحيرة. نفتح بانتاغرويل، نضحك. ولا نفكر بتاتاً في «أوج» المعصية. ولا يرى فيفر «أي شيء مخفي، أو شيء بشع، ولا منتهك للحرمات». بل لا يرى في ذلك سوى «مزح رهبان عتيقة» سبق تداولها قبل رابليه. هذا كل ما رآه فيفر في استهلال بانتاغرويل (انظر الصفحات ١٦٠ ـ ١٦١).

إننا نرى بوضوح من خلال هذا المثال كيف يعتبر فيفر مزح رابليه: إنها لا تثير سوى الضحك: «نضحك». لكن فهذا الـ«نضحك» بالتحديد هو ما يتطلب تحليله. هل نحن، رجال القرن العشرين، نضحك مثلما كان يفعل رابليه وقراء زمانه؟ ما هي طبيعة «مزح الرهبان العتيقة» تلك؟ وإذا كانت لا تغطي تلك النزعة الإلحادية المجردة والجدية التي كان يكتشفها فيها لوفران، ربما فذلك لأنها تحتوي شيئاً مغايراً، أكثر أهمية، وعمقاً وتماسكاً على المستوى الفني (أي المظهر الهزلي للعالم)؟إن هذه الأسئلة لا يطرحها فيفر. الظاهر أنه يرى بأن الضحك هو دائماً نفسه في كل العصور، وبأن المزاح لم يكن أبداً إلا مزاحا.



ولذلك السبب فهو يطبق تحليله التاريخي الدقيق على الجوانب الجدية في أعمال رابليه (وللدقة أكثر على تلك التي تبدو له كذلك)، ويترك جانباً الضحك، بصفته عنصر غير تاريخي وثابت.

إن فيفر يجهل العنصر الهزلي في العالم الذي تطلب قرونا وآلاف السنين كي ينتظم في أشكال الثقافة الهزلية الشعبية المتعددة (وقبل كل شيء في أشكال الشعائر والعروض الفرجوية. وعند تحليله لبعض مزح الرهبان مثل Sitio («أنا عطشان») وConsumatum («كل شيء مستنفد»)، إلخ (والتي فاجأت جرأتها لوفران)، فهو يكتفي بالإشارة فقط إلى طابعها التقليدي والتافه. إنه لا يرى بأن الأمر يتعلق بأجزاء من كل شاسع ولا نظير له: الإحساس بالعالم الشعبي والكرنفالي، وبالمظهر الهزلي الشمولي للعالم. ومن أجل رؤية ذلك، كان عليه الكشف عن المعنى التاريخي لظواهر علمانية مثل الباروديا المقدسة Parodia sacra والضحك الفصحي risus paschalis، ومعنى الأدب الهزلي الشاسع للعصر الوسيط، وقبل كل شيء لأشكال عروض الكرنفال الفرجوية وشعائره. لكن فيفر لا يقوم بشيء من ذلك. إن انتباهه مسلَّط حصرياً على ظواهر الثقافة والفكر «الجدية» (بمفهوم القرن ١٩). مثلاً، عند تحليل إراسموس وتأثيره في رابليه، فهو يترك جانباً **مديح الجنون**، الذي يقدم بالضبط كثيراً من النقط المشتركة مع عالم رابليه. وحده إراسموس «الجدي» ما يهمه. ولا يخصه سوى بفصل صغير من كتابه الذي يسمه بعنوان **بعض مزح أهل الكنيسة** (الصفحات ١٦١ ـ ١٦٥)، أي ٥ صفحات من بين ٥٠٠ صفحة، لمزح الرهبان التقليدية. كما يقارب من جديد المبدأ الهزلي في ثقافة القرن ١٦ في فصل آخر عن الأبوين مونو ومايار les Pères Menauld et Maillard اللذان استعملا في مواعظهما «طرائف رابليه» (الصفحات ١٧٩ ـ ١٨٢). ويمكن أن نجد في مقاطع أخرى ملاحظات نادرة وموجزة حول العناصر الهزلية لثقافة القرن ١٦، لكن التي يتم تناولها دائماً وفق تصورات القرن ١٩ والقرن ٢٠. ومن



اللافت للغاية ملاحظة أن في هذا المؤلَّف المخصص لأشد الكتاب العالميين كرنفالية لا نجد سوى مرة واحدة ووحيدة كلمة «كرنفال» (في تحليل زيارة إبِسْتِمونْ للجحيم).

وفي موضع معيَّن، يبدو فيفر ميَّالاً للإقرار بالطابع التاريخي للضحك. ويصرح بأن «السخرية بنت الزمان». ورغم ذلك فهو لا يبسط على الإطلاق هذه الحجة، وإذا ما استعملها، فذلك فحسب لتقييد العنصر الهزلي عند رابليه. ويرى فيفر أن أعماله تضم من الأقوال الجدية المباشرة أكثر مما جرت العادة على كشفه فيها، وبأن الناس يرون السخرية حيث هي غير موجودة.

في تقديرنا إن هذه الأحكام خاطئة جذريا. وحده *الجِدُّ النسبي* ممكن في الكون الرابليهي. إذ حتى المقاطع، الموجودة في سياق آخر أو المأخوذة بمعزل، التي كان بالإمكان أن تكون جدية بالكامل (ثِليمْ Thélème، رسالة غارغانتويا إلى بانتاغرويل، الفصل المخصص لموت الأبطال، إلخ)، فهي تتمتع في السياق الرابليهي بهارمونية (تناغمية) هزلية، وتمسها انعكاسات الصور الهزلية المحيطة بها. إن المظهر الهزلي شمولي، إنه ينتشر في كل شيء. إن فيفر لا يرى بالضبط هذه الشمولية، قيمة تصور العالم التي للضحك، *وحقيقته الخاصة*. بالنسبة إليه، لا يمكن للحقيقة سوى أن تصدر النبوءات. كما أنه لا يميز طابع الضحك المزدوج الأضداد.

وحتى على المستوى التاريخي الأوسع، فإن أقوال فيفر غير صائبة. في أدب الماضي العالمي، هناك قدر كبير للغاية من الضحك والسخرية (شكل من أشكال الضحك المقتضب) بحيث أنه بالكثرة مما لا تقدر آذاننا على سماعه وإدراكه. إن أدب (بما فيه البلاغة) بعض العصور (الهيليني، والعصر الوسيط) مغمور كلياً بأشكال متنوعة من الضحك المقتضب، بل والتي توقفنا عن إدراك بعضها. إننا نفقد في الأغلب حس الباروديا. ومن المؤكد انه ما يزال يتوجب علينا إعادة قراءة وسماع



العديد من أعمال أدب الماضي العالمي داخل مقام مغاير. لكن لأجل ذلك ينبغي قبل كل شيء فهم طبيعة الضحك الشعبي الخاصة، وقيمة تصوره للعالم، وشموليته، وازدواجيته، وصلته بالعصر، إلخ، أي كل ما فقده الضحك تقريباً في أيامنا هذه.

ولأنه يجهل الثقافة الهزلية الشعبية، فإن فيفر يشوه فهم عصر النهضة والقرن ١٦ الفرنسي. إنه لا يرى ولا يريد أن يرى الحرية الباطنية الاستثنائية والمناهَضة الوثوقية القصوى الخاصة بالفكر الفني المتأصل في هذه الفترة، لأنه لا يجد لها سندا. إنه يقدم صورة أحادية الاتجاه، مغلوطة لثقافة القرن ١٦.

إن فترة عصر النهضة عموما، وعصر النهضة الفرنسي خصوصاً، تتميز قبل كل شيء في مجال الأدب بكون الثقافة الهزلية الشعبية في أفضل إمكانياتها قد ارتقت إلى مستوى الأدب الكبير في ذلك العصر وأخصبته. وإذا لم نبرز هذه الظاهرة، فلن نستطيع فهم أدب وثقافة تلك الفترة. بالطبع، لا نستطيع أن نختزل إلى ذلك فقط كل محتوى تلك الفترة الغني، المعقد. لكن هذا العنصر بالضبط هو ما يتمتع بأهمية استثنائية، هو ما لم يتم تسليط الضوء عليه بعد، وهذا ما يخلف أثراً سلبياً على فهم رابليه.

وفي الختام، لا يسعنا إلا الاتفاق مع التقييم الذي يقوم به، ودون محاباة، بيير ديكس Pierre Daix في فصل له بعنوان: «ملاحظة نقص بصدد رابليه»: «يعتبر كتاب لوسيان فيفر [...] محاولة أخيرة، الأكثر دقة من سابقاتها التي رأت النور خلال القرون الأربعة الماضية لقطع صلتنا بأعمال رابليه»[١][...].

والآن نسوق بضع كلمات عن الدراسات الرابليهية في الإتحاد السوفييتي.

---

(١) بيير ديكس. سبعة قرون من الرواية. باريس. أ. ف. ر. ص١٣٢.



قبل الثورة، لم يهتم مؤرخو الأدب تقريباً برابليه. لم يخصص له أي كتاب أو أي رسالة جامعية. إن مقالة أ. فسيلوفسكي الطويلة، «رابليه وروايته»[1]، وكراس إ. فوخت I. Fokht (الفاقد لكل قيمة علمية)[2] يمثلان الإسهام الوحيد لنقاد الأدب الروس.

بالنسبة لعصره (١٨٧٨)، فإن مقالة أ. فسيلوفسكي كانت تكتسي أهمية لا منازع لها، وفي الواقع، ظهرت قبل بداية الدراسات الزابليهية العلمية في فرنسا بكثير، ربع قرن قبل تأسيس «جمعية الدراسات الرابليهية». إنها تضم الكثير من الملاحظات القيِّمة والجديدة بالنسبة للعصر حول بعض مظاهر الكتاب، ومن بينها ملاحظات تم تبنيها وإلى الأبد من قبل أهل الاختصاص. لكن من وجهة نظر تصورنا، فإن تقييم أ. فسيلوفسكي تعتريه أخطاء فادحة.

في تفسيره لطابع الأعمال الأساسي، لنشأتها وتطورها، يضع فسيلوفسكي في الواجهة المظاهر الظرفية الضيقة للسياسة المتبعة من طرف البلاط ومختلف الجماعات الحاكمة (طبقة النبلاء الإقطاعية، الارستقراطية العسكرية والبرجوازية)؛ أما دور الشعب وموقعه الخاص فلا يأخذان في الحسبان تقريباً. ويفسر فسيلوفسكي تفاؤل رابليه في البداية (إلى تاريخ أكتوبر ١٥٣٤) بإيمان ساذج بانتصار الإنسية، في الوقت الذي يتمتع فيه بدعم البلاط ولديه فيه علاقات صداقة بالإصلاحيين، كما يفسر التحولات في تصوراته ولهجته في الكتب الأخيرة، بانهزام الإنسية جراء تحول سياسة البلاط وكذلك بالقطيعة مع الإصلاحيين.

---

(١) أ.، فسيلوفسكي، مقالات مختارة، غوسلتيزدات، ليننغراد، ١٩٣٣.

(٢) إ. فوخت، رابليه، حياته وأعماله، ١٩١٤، ينبغي الإشارة، ولو أنه ليست هناك أي علاقة مباشرة بالأدب الروسي المخصص لرابليه، إلى أن جان فلوري، قارئ للغة الفرنسية بجامعة سان بطرسبورغ السابقة، كان قد نشر بباريس عامي ١٨٧٦ ـ ١٨٧٧ دراسة تصنيفية في جزأين لفتت الانتباه تلك الحقبة.



إن مشاعر من قبيل الإيمان الساذج وخيبة الأمل هي غريبة بعمق عن الضحك الرابليهي القوي؛ كما أن أحداثاً مثل التحولات في سياسة البلاط ومختلف الجماعات داخل الطبقات السائدة لم تحفل بهذا الضحك، المشبع بالحكمة الألفية للتعاقبات والتجددات، مثل زوبعة في فنجان، أو بعمليات التتويج والخلع عن العرش للمهرجين أثناء أعياد زحل الفلاحية والكرنفالات الأوربية. إن تفاؤل رابليه هو *التفاؤل الشعبي*، أما الآمال والإحباطات من كل صنف الناجمة عن إمكانيات الحقبة المقيدة فليست سوى تناغمات لكتابه؛ بينما يقدمها فسيلوفسكي على أنها النغمات العليا لأنه لا يدرك القاعدة الشعبية لكتابات رابليه.

كما أن فسيلوفسكي لا يفهم الطابع الخاص، طبيعة الضحك الشعبي الثورية الذي يسمع صداه في أعمال رابليه. وفي الحقيقة، فإنه يجهل بالكامل تقريباً ضحك العصر الوسيط ويبخس التقاليد الألفية للثقافة الهزلية الشعبية. إن فسيلوفسكي يؤول الضحك الرابليهي بصفته تعبير عن فرحة العيش البدائية، الأولية، شبه الحيوانية «لطفل البادية الذي أعيد إلى الحرية»[1].

ومثله مثل المختصين الغربيين، فإن فسيلوفسكي لا يعرف في الواقع إلا *رابليه الرسمي*. إنه لا يحلل في أعماله سوى المظاهر *الجانبية* التي تعكس بعض التيارات مثل تيار الحلقة الإنسية لمارغريت أنغوليم Marguerite d'Angoulème، وحركة الإصلاحيين الأوائل، إلخ. بينما أعمال رابليه تعكس في قاعدتها نفسها، مصالح، وآمال وأفكار الشعب الأكثر جذرية، والذي لم يتحالف تماماً مع أي من الحركات التقدمية نسبيا للنبلاء أو البرجوازية.

وفي انسجام مع خبراء القرن ١٩، فإن فسيلوفسكي يضع في مركز الصدارة حادثة دير ثِليمْ والتي يجعل منها مفتاحاً يوصل إلى تصورات

(١) انظر نقداً مفصلاً لهذه المقارنة في الفصل الثاني، الصفحة ١٤٩ وما يليها.



المؤلف وإلى روايته برمتها، بينما ثِليمْ لا تميز قطعا تصور رابليه وصوره وأسلوبه. ومع أن هذه الحادثة تعكس أفكار الشعب الطوباوية، علينا الإقرار رغم ذلك بأنها تعبر بالأحرى عن بعض تيارات النبلاء في عصر النهضة: إنها ليست طوباوية الشعب الإنسية، بل طوباوية البلاط، التي تنبثق أكثر من الحلقة الصغيرة للأميرة مارغريت، وليس من الساحة العامة في فترة الكرنفال. ومن هذه الزاوية، فإن ثِليمْ تقصي نفسها من منظومة صور وأسلوب رابليه.

لقد حدَّد تصور فسيلوفسكي بقدر كبير، وتقريباً إلى أيامنا هذه، الأفكار حول رابليه التي يتم تدريسها في جامعاتنا أو بسطها في الدراسات حول أدب العصر الوسيط.

وقبل الحرب العالمية الثانية، حافظ الخبراء السوفيات فعلياً على هذا الرأي. إذ إن رابليه، وهو من أكبر الكتاب الواقعيين في العالم، كان تقريباً مغموراً بالكامل في بلادنا (روسيا). مقالة قصيرة من توقيع ب. سميرنوف P. Smirnov، ذات طابع إخباري، في *الموسوعة الأدبية*، ومقالة مشابهة بقلم ب. كرجفسي B. Krjevski في ملحق الطبعة الثانية من ترجمة جزئية لكتاب رابليه، وأخيراً مقالة *تاريخ الأدب الفرنسي* (طبعة أكاديمية العلوم بالإتحاد السوفييتي) من تحرير أ. دجيفليغوف A. Djivélégov الذي لم يكن يتبع أي منهج في البحث، إضافة إلى مقالتين قصيرتين فريدتين: ف. شيشماريف V. Chichmarev «حكاية غارغانتويا المشهور»[١] وأ. فيرتسمان I. Vertsman «رابليه والإنسية»[٢]، وهما يمثلان تقريباً كل المنشورات المخصصة لمؤلفنا: ليس هناك أي مونوغرافيا، أو أي محاولة موسَّعة لمراجعة إرث رابليه على ضوء

---

(١) انظر كتاب المقالات المجموعة تكريما للأكاديمي سوبوليفسكي، لينغراد، ١٩٢٨.

(٢) انظر الملاحظات العلمية بالمعهد التربوي بموسكو، ١٩٣٥، الكرّاس الأول (كرسي تاريخ الأدب العالمي).



أطروحات وأهداف التاريخ الأدبي السوفييتي، وعلى الأخص في مجال نظرية وتاريخ الواقعية والمنجز الإبداعي الشعبي.

بعد الحرب العالمية الثانية تغيَّر الوضع. عام ١٩٤٨ ظهرت أول مونوغرافيا سوفييتية حول رابليه: فرانسوا رابليه لـ إ. إفنينا E. Evnina (غوسلتيزدات، موسكو ١٩٤٨). لهذا الكتاب مزايا لا منازع لها. إن الازدراء الذي يعلنه الباحثون الغربيون في وجه المبدأ الهزلي لا مكان له هنا كلياً. بالنسبة للمؤلف، إن رابليه هو قبل كل شيء كاتب هزلي. وفي حقيقة الأمر، فهو يضعه في خانة الكتاب الهجائيين، لكنه يعطي للضحك الهجائي معنى أوسع، وبخلاف شنيغانس وخبراء آخرين، فهو يدرج في هذا الضحك عناصر إيجابية أساسية: الفرح، المرح، والبهجة. وفي تصور إفنينا، للضحك الرابليهي *وجوه متعددة*، إنه مزدوج (وإن لم يتم استعمال هذا المصطلح أبدا). ويسمح هذا الفهم للضحك الرابليهي للمؤلف بإنجاز تحليل مفصَّل ومفيد لطرائق الهزل الرابليهي الفريدة من نوعها. وهكذا يُعتبر كتاب إفنينا إفادة ثمينة للدراسات الرابليهية الفتية السوفييتية.

وهناك مجموعة من المؤلفات الميسَّرة قد خرجت من المطابع بعد الحرب: مقالة إ. أنسيموف I. Anissimov، «فرانسوا رابليه» (مجلة الراية Znamia، ١٩٥٣، عدد ٥)، المنشورة بمناسبة الذكرى الأربعمائة لوفاة الكاتب، ومقالة أ. غورديف E. Gordéev، «رابليه العالم الإنساني الكبير» (مجموع المقالات: العصر الوسيط، VII، طبعة أكاديمية العلوم، الإتحاد السوفييتي. (موسكو، ١٩٥٥)، مقدمة س. أرطمنوف S. Armatonov لكتابي غارغانتويا وبانتاغرويل، اللذان ترجمهما ن. ليوبموف N. Lioubimov (غوسلتزدات، ١٩٦١)، وكتابه *فرانسوا رابليه* (طبعة «الفنون الأدبية»)، ١٩٦٤. علاوة على ذلك، عام ١٩٦٠، ظهرت كراسة س. فالمان S. Valman، *المنهج الفني عند رابليه*، تتمتع بالأهمية وذات تصور فريد من نوعه.



إلا أن الحدث البارز كان هو ظهور بحث فكري ضخم بقلم ل. بينسكي L. Pinski، *ضحك رابليه*، في مؤلف بعنوان، *الواقعية في حقبة عصر النهضة* (غوسلتزدات، موسكو)١٩٦١، الصفحات ٨٧ ـ ٢٢٣[١].

وخلافاً لأغلب الخبراء، فإن بينسكي يعتبر الضحك بصفته مبدأ منظّماً أساسياً في أعمال رابليه، ليس بصفته شكلاً خارجياً بل داخلياً للرؤية والفهم الرابليهي للعالم. إنه لا يعزل الضحك عن هذا التصور ولا عن المحتوى الإيديولوجي للكتاب. ومن هذه الزاوية، يقوم بينسكي بفحص نقدي للفهم والتقييم المنصبين على رابليه طوال قرون من الزمن.

وهاهي خلاصاته: «بعد هذه المحاولة السريعة لتعقب التقييمات المنصبة على رابليه خلال قرون، من السهل ملاحظة أن فهم عمله بصفته لم يكن يقلل من شأن أهمية ضحكه هو ما كان مثمراً كل مرة، وبأنه لم يكن يفصل المبدأ الهزلي عن الأفكار المحرِّرَة والتقدمية لمحتوى غارغانتويا وبانتاغرويل. ففي مثل هذه الحال فحسب تم الكشف عن المظهر الجديد لإبداعه، المهم بالنسبة للحياة. وطوال قرون، ظل رابليه قبل كل شيء، في نظر جمهوره، عبقرية هزلية» (ص. ١١٨). ونحن بالطبع متفقون مع هذه الخلاصات.

إن بينسكي ينفي بطريقة منطقية على وجه كامل الطابع الهجائي للضحك الرابليهي. إن رابليه ليس كاتباً هجائياً بالمعنى المتداول للمصطلح. إن ضحكه غير موجه بتاتاً ضد ظواهر الواقع، السلبية المحضة. وحدها بعض الشخصيات والأحداث من الدرجة الثانية في كتبه الأخيرة لها طابع هجائي. وفيما يخص الصور المهيمنة، فإن ضحك رابليه هو إيجابي على نحو عميق. وقد جاءت صياغة بينسكي كما يلي:

---

(١) لقد سبق لبينسكي أن عرض تصوره في مقالة «عن الهزل عند رابليه» انظر مجلة قضايا أدبية، عدد ٥، ١٩٥٩).



«وفي المجمل ليس ذلك هجاء بالمعنى الدقيق للكلمة، ليس سخطاً على الرذيلة أو تمرداً ضد شرور الحياة الاجتماعية والثقافية. إن رفاق بانتاغرويل، ونخص بالذكر الأخ يوحنا وبانورج ليسوا بتاتاً هجائيين، بل هم على العكس من ذلك المتحدثون الرئيسيون باسم الهزل، هذا الهزل الذي معه يتجلى ودون أي حرج طبع الشخصيات الذي تستحوذ عليه الأحاسيس: شهية الأخ يوحنا المفرطة، شهوانية بانورج، وقاحة غارغانتويا الشاب. لا ينبغي أن تثير السخط لدى القارئ. إن اللغة وكذلك هيئة السارد ألكوفريباس نازيي Alcofribas Nasier، وأحد اعضاء حلقة البانتاغرويليين Pantagruélistes، تقصي بديهيا كل نبرة هجائية كيفما كانت إزاء بانورج، الذي هو بالأحرى صديق عزيز، هو «أنا» ثاني بالنسبة للسارد كما أنه بطله الرئيسي بالدرجة نفسها. ينبغي لبانورج أن يُسَلِّي، أن يُضحِك، ويفاجِئ، بل ويُعلِّمَ، على طريقته الجمهور الرابليهي، ولا يجب عليه بأي وجه كان أن يُغيظه» (ص. ١٨٨).

ويفسر بينسكي على نحو صائب كيف أن الضحك الرابليهي يستهدف المعرفة وبأن له صلة مباشرة بالحقيقة. إن الضحك يُطهِّر الوعي من الجد الكاذب، من الوثوقية ومن كل المظاهر المنافقة التي تجعله مظلما. ولنذكر مقطعا يعلق فيه المؤلف على الأبيات العشرة التي يستهل بها كتاب بانتاغرويل:

«في بانتاغرويل يمثل الضحك في الآن نفسه موضوعة وبرهنة. ينبغي أن نعيد للقارئ الملَكَة التي سُلِبَتْ منه، ملكة الضحك. عليه العودة إلى حالة الطبع الإنساني الأولى كي تتكشف له الحقيقة. مائة عام بعد ذلك، كان طريق الحقيقة بالنسبة لسبينوزا Spinoza يمر عبر تحرير مشاعر الحزن والفرح، وكان شعاره هو: لا ينبغي أن نبكي ولا أن نضحك، بل علينا أن نتعلم. وبالنسبة لرابليه، رابليه المفكر، الضحك هو تحرير العواطف التي تحجب معرفة الحياة. إن الضحك يشهد عن حياة روحية صافية، إنه يهب هذه الحياة. إن حس الهزل والعقل هما صفتا الطبع



الإنساني الاثنتين. ضاحكة، تنفتح الحقيقة للإنسان عندما يكون في حالة فرح لا يكدره» (١٧٤).

إن الاعتراف بازدواجية الضحك الرابليهي تكتسي في نظرنا أهمية قصوى. وفي موضع آخر من بحثه الفكري (ص. ١٨١)، يتحدث بهذه العبارات:

«وتمثل الأهمية الكبرى للهجة إحدى السمات الأكثر إثارة للإعجاب في الضحك الرابليهي، وموقفه المركَّب إزاء الموضوع الهزلي. إذ يتجاور الاستهزاء الصريح، والمديح، والخلع من العرش، والإعجاب، والسخرية، والمدائح الحماسية».

ويقول في موضع آخر:

«إن ضحك رابليه ضحك ينفي ويصرح في الآن نفسه، وللدقة أكثر، فهو، مثله مثل كل طائفة البانتاغرويليين «العطشى» Pantagruélistes، «يبحث» و«يمنح الأمل». إن الحماس للمعرفة الذي لا حد له يفسح الطريق للسخرية الحذرة، والعكس بالعكس. إن لهجة هذا الضحك نفسها تشير إلى أن مبدأين متناقضين هما في الآن نفسه متلائمان، حتى من وجهة نظر الشكل».

إن بينسكي يكشف مصادر الضحك الرئيسية عند رابليه. إنه لا يهتم بطرائق الهزل الخارجية والشكلية، بل بمصادره في الحياة اليومية، وإذا جاز القول بهزل الوجود. ويعتبر أن المصدر الرئيسي للضحك هو «حركة الحياة نفسها»، أي الصيرورة، التعاقب، نسبية الوجود المرِحة. وهذا ما يقوله في هذا الصدد:

«عند قاعدة التأثير الهزلي نجد الشعور بالنسبية الشمولية، نسبية الصغير والكبير، السامي والتافه، المتخيل والواقعي، المادي الفيزيقي والروحي، الشعور بالولادة، بالنمو، بالتطور، بالأفول، بالاندثار، بتعاقب أشكال الطبيعة la Nature الحية إلى الأبد». والمصدر الآخر



للهزل الذي لا ينفصل عن الأول هو فرحة العيش الراسخة التي تحيي الطبع الإنساني.

«في مستهل الكتاب الرابع، يتم تعريف البانتاغرويلية بصفتها «نوع من بهجة الروح المليئة بازدراء مُلمَّات القدر»[1]. في أعمال رابليه لا يكمن مصدر الهزل فحسب في انعدام قدرة الطارئ العاجز عن الإمساك بحركة الحياة (بما أن كل الأشياء «سائرة إلى نهايتها» حتماً، مثلما تقول بذلك الحكمة المنقوشة على معبد باخوس)، وليس فقط في مجرى الزمن، وحركة المجتمع التاريخية، قانون «تداول الممالك والامبراطوريات». وهناك مصدر آخر لا يقل أهمية عن الهزل، هو «بهجة الروح» في الطبع الإنساني القادر على السمو عن الظرفي، وعلى فهمه بصفته شأن مؤقت وعابر» (ص. ١٤٧).

تلكم هي المصادر الرئيسية للهزل عند رابليه حسب بينسكي. إن التقييمات التي أتينا على ذكرها تشهد بأنه يدرك جيداً الصلة الأزلية الموجودة بين الضحك والزمن والتعاقب الزمني. إنه يؤكد عليه أيضاً في مقاطع أخرى من دراسته.

إننا اكتفينا بفحص النقط الأبرز في التصور الرابليهي للضحك، والذي تمت بلورته بتفصيل وبالحجة والدليل في بحث بينسكي الفكري، والذي على هذا الأساس يقوم بتحليلات عميقة ودقيقة لأكبر أحداث كتاب رابليه ولشخصياته الرئيسية (غارغانتويا، بانتاغرويل، الأخ يوحنا وبانورج). وجدير بالذكر أن هذه الشخصية الأخيرة خضعت لتحليل هام ومعمق. إن بينسكي يقدر حق قدرها الأهمية القصوى التي تتمتع بها هذه الشخصية (شأن شخصية فالستاف Falstaff عند شكسبير) بالنسبة لمن يريد فهم تصور العالم في عصر النهضة.

إلا أن بينسكي لا يفحص تاريخ الضحك والثقافة الهزلية الشعبية، إنه

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٥٢٣. كتاب الجيب، المجلد الخامس، ص٧١.



لا يتناول، على الأخص مصادر رابليه القروسطية. إن منهجه (في البحث المذكور) منهج تزامني بالأساس.

إن هذا الاستعراض السريع للدراسات الرابليهية في الإتحاد السوفييتي قد سمح بمعرفة أنه بخلاف الخبراء الغربيين المحدثين، فإن باحثينا لا يعزلون وجهة نظر رابليه الفنية عن ضحكه، ويسعون جاهدين، قبل كل شيء، إلى فهم فرادته جيداً.

نود على سبيل الخاتمة قول بضع كلمات عن ترجمة ليوبيموف Lioubimov. لقد مثل ظهورها حدثاً من العيار الثقيل. ويمكننا القول إن القارئ الروسي قد اطلع على رابليه للمرة الأولى، وأنه سمع ضحكه للمرة الأولى. ومع أنه قد شُرِع في ترجمته إلى الروسية منذ القرن ١٨، فإن الأمر لم يتعلق أبداً سوى بمقتطفات منفردة، ولم يتوصل أي مترجم، ولو من بعيد، إلى نقل فرادة وغنى اللغة والأسلوب الرابليهيين. وقد بدت المهمة شاقة على نحو استثنائي. بل وصل الأمر إلى حد القول إن رابليه غير قابل للترجمة (وفي روسيا كان هذا هو الرأي الذي يدافع عنه فسيلوفسكي). ولهذا السبب، من بين كل كتاب الأدب العالمي الكلاسيكيين، كان رابليه هو الوحيد الذي لم يدخل الثقافة الروسية، الذي لم تستوعبه (مثلما هو الشأن بالنسبة لشكسبير وسرفانتس، إلخ). وكانت تلك فجوة عميقة، ما دام رابليه يتيح الوصول إلى فضاء الثقافة الهزلية الشعبية الواسع. والآن، بفضل ترجمة ليوبيموف الرائعة المطابقة للأصل على نحو لافت، يمكننا القول إن رابليه شرع يتحدث بالروسية، يتحدث بكل ألفته، ووقاحته التي لا تضاهى، بكل حيويته الهزلية العميقة والتي لا تنضب. ولا يمكننا أن نبالغ في تقدير أهمية هذا الحدث.



الفصل الثاني

معجم الساحة العامة في أعمال رابليه

أريد أن أفهمك
وأن أتعلم لغتك الغامضة[1].

سوف نتوقف قبل كل شيء عند عناصر أعمال رابليه التي مثلت حجر عثرة بالنسبة لمعجبيه وقرائه منذ القرن ١٧، والتي وصفها (أي العناصر)لابروييير بـ«سحر الرعاع» و«المَفْسَدَة القذرة»، ووسمها فولتير بـ«حزمة من الصلافة والعبارات الفاحشة البذيئة». وفيما يخصنا، سوف نصفها اصطلاحاً ومجازاً بـ«معجم الساحة العامة». إنها تلك العبارات التي طردها الراهب مارسي والراهب بيرو من أعمال رابليه بكل حذق في القرن ١٨، والتي أرادت جورج صاند في القرن ١٩ تهذيبها. إن هذه العبارات ما تزال حتى وقتنا الراهن تمنع من تمثيل رابليه على خشبة المسرح (بينما لا يوجد أي كاتب غيره أفضل منه قابلية لذلك).

وإلى حد الآن، فإن هذا المعجم يحرج كل قراء رابليه الذين يصعب عليهم إدماج هذه العناصر عضوياً وعلى نحو تام في النسيج الأدبي. إن الدلالة المحصورة، المقيَّدة والنوعية التي تلقاها هذا المعجم في الأزمنة الحديثة تشوه فهمه الحقيقي داخل أعمال رابليه حيث كان له معنى شمولي بعيد جداً عن الإباحية الحديثة. ولهذا السبب فإن العارفين

---

(١) بوشكين: أبيات تم تأليفها ذات ليلة جفاني النوم فيها.



والباحثين قد تناولوا بنوع من الازدراء هذا الإرث الفاجع «للقرن ١٦ الساذج والفظ»، مؤكدين عن قصد على الطابع الساذج والمغفل لتلك العبارات الفاحشة العتيقة من خلال تمييزها عن الإباحية الحديثة المنحرفة.

في القرن ١٨، صاغ الراهب غالياني Galiani بكثير من الطرافة هذا الاستعلاء حينما قال بأن ثقة رابليه ساذجة وبأنها تشبه مؤخرة فقير.

وبدوره تناول فسيلوفسكي بالاستعلاء نفسه صلافة، «كلبية» le cynisme رابليه باستعماله فقط لاستعارة مختلفة، تقل رابليهية:

«لو شئتم، إن رابليه كلْبِي النزعة، لكن على طريقة بدوي صغير بكامل عافيته وقد تم إخراجه من كوخ يغمره الدخان في عز فصل الربيع، والذي يندفع بتهور عبر الحقول *وهو يلطخ المارة بالوحل ويضحك ملء شدقيه* حينما تلتصق كتل الطين بساقيه وبوجهه المحمر من شدة الفرح، ذلك الفرح الربيعي والحيواني» (نفسه، ص. ٢٤١).

ولنفحص عن قرب هذا الحكم. ولنأخذ مأخذ الجد، لحظة واحدة، كل عناصر وصف البدوي الصغير ولنقارنها بسمات الصلافة (الكلبية) الرابليهية المميزة.

قبل كل شيء، يبدو لنا من المريب جداً أن يقوم فسيلوفسكي باختيار طفل صغير من البادية. إن كلبية رابليه ترتبط أساساً بالساحة العامة في المدينة، بمضمار المعرض، بساحة الكرنفال عند نهاية العصر الوسيط وعصر النهضة. من جهة أخرى، لا يتعلق الأمر بفرح فردي لغلام خرج من كوخ يغمره الدخان، ولكن بالفرح الجماعي للحشود الشعبية في الساحة العامة للمدينة. أما فصل الربيع، فهو في مكانه تماماً، إذ يتعلق الأمر فعلاً بالضحك الربيعي لمناسبة منتصف الصوم الكبير، أو بالضحك الفصحي. لكنه ليس قطعا الفرح الساذج لغلام يركض «مندفعاً بتهور عبر الحقول»، وإنما هو الابتهاج الشعبي الذي تبلورت أشكاله خلال قرون طويلة. إن أشكال كلبية الربيع الفرحة أو ثلاثاء المرفع يتم



نقلها إلى الربيع التاريخي، فجر الحقبة الجديدة (وهذا ما يلمح إليه فسيلوفسكي). إن صورة الطفل الصغير، أي تشخيص الشباب، وعدم النضج والاكتمال، تثير قدراً غير قليل من التحفظات، إنها لا تصلح إلا بصفتها استعارة مفهومة باعتبارها الشباب القديم، «الطفل الصغير الذي يلهو» المفضلة عند هيرقليطس. من وجهة نظر تاريخية، فإن «كلبية» رابليه تنتمي إلى الطبقات الرسوبية الأقدم في كتابه.

ولنستمر في «مجادلة» فسيلوفسكي. إن بدويه الصغير يلطخ المارة بالوحل. وهذه استعارة مفرطة التهذيب والتحديث بالنسبة للكلبية الرابليهية. إن التلطيخ بالوحل يعني الإسفال والحط من الشيء. إن الإسفالات الغروتيسكية قد أشارت دوماً إلى «الأسفل» الجسدي المنعوت بهذا الاسم، إلى منطقة الأعضاء التناسلية. فالتلطيخ كان يتم بالفضلات، الغائط والبول وليس بالوحل. يتعلق الأمر بحركة مُسْفِلَة قديمة جداً، صيغت مجدداً في استعارة مهذبة ومحدثة: «تلطيخ بالوحل».

إننا نعرف أن الفضلات لعبت دوراً كبيراً في شعائر عيد المغفلين. وخلال القداس الرسمي الذي يرأسه أُسْقف للضحك، كان يتم استعمال الفضلات داخل الكنيسة ذاتها بدل البخور. بعد القداس الديني، كان رجال الدين يتخذون أماكنهم فوق عربات محملة بالفضلات، وكان الرهبان يجوبون الشوارع ويقذفون بها الشعب الذي كان يواكب مرورهم.

إن طقوس الهرج والمرج كانت تضم من بين أمور كثيرة رمي الفضلات. وتصف رواية فوفيل Le Roman de Fauvel هرجاً يعود للقرن ١٦ يخبرنا أن رمي الفضلات على المارة كان يتم بالموازاة مع فعل طقوسي آخر هو رمي الملح في البئر[١]. إن التآلف مع النجاسات (اللفظية أساساً) يلعب دوراً كبيراً في الكرنفال[٢].

---

(١) رواية فوفيل في التاريخ الأدبي لفرنسا، ٣٢، ص١٤٦. «الواحد يرمي في وجهه الخراء والثاني يرمي الملح في البئر».

(٢) نجد على سبيل المثال عند هانس ساش «لعبة الغائط» الكرنفالية.



لقد لعب الرش بالبول والإغراق في البول عند رابليه دوراً محورياً، ولنذكر بالمقطع الشهير الوارد في الكتاب الأول (الفصل ١٨)حيث يتبول غارغانتويا على الفضوليين الباريسيين المتحلقين حوله؛ ولنذكر من الكتاب نفسه حكاية فرس غارغانتويا التي أغرقت جنود بِيكْرُكُولْ عند معبر نهر فود Vôde، وأخيراً هناك تلك الواقعة عندما قطعت أمواج بول بانتاغرويل الطريق على الحُجَّاج، وفي كتاب «بانتاغرويل» أغْرِقَ معسكر أنارش Anarche في بول بانتاغرويل. وسوف نعود لهذه الوقائع المختلفة. إننا نريد فقط إظهار واحد من الأفعال المسفلة التقليدية التي تختفي وراء التورية التي يستعملها فسيلوفسكي.

إن قذف الفضلات أمر معروف في الأدب القديم. وتشهد مقاطع من الدراما الهجائية لأسخيلوس، *جامعوا الذخائر المقدسة*، عن واقعة يتم خلالها قذف رأس عوليس Ulysse «بآنية آسنة»، أي بالمِبْوَلَة. وقد وصفت الواقعة نفسها من طرف سوفوكلس في دراما هجائية لم يصلنا نصها، بعنوان *مأدبة الآشِيِّينْ*. وهناك وقائع مماثلة تخصِ شخصية *هرقل الهزلي*، والتي تشهد عليها رسومات العديد من الأواني القديمة: حيث نراه ممدداً على الأرض وهو مخمور، عند باب محظية، بينما قوادة عجوز تفرغ عليه ما احتوته المبولة، أو هو يتعقب شخصاً ما ويحمل في يده مبولة. كما نعرف أيضاً شذرة من الكوميديا الهزلية الأطيلانية لبومبون Pompone «لقد أغرقتَني في البول، يا دْيُومِيدْ» (والظاهر أنها صياغة جديدة لحكاية مأدبة الآشِيِّينْ).

إن الأمثلة التي سقناها للتو تدل على أن قذف الفضلات ورش البول هي أفعال مُسْفِلَة تقليدية، معروفة ليس فحسب في الواقعية الغروتيسكية، بل وأيضاً في العصر القديم. كما أن دلالتها كانت مفهومة لدى الجميع. ونستطيع بلا ريب أن نعثر في كل اللغات على عبارة مثل «إني... عليك» (وصيغ موازية مثل «أبصق عليك»). وفي عصر رابليه،



كانت العبارة «الخراء له» عادية جداً (إنه يستعملها في مستهل غارغانتويا).

وكأساس لهذا الفعل والعبارات اللفظية المماثلة، نجد إسفالاً طوبوغرافيا، حَرْفِيّاً، أي أنه تقريب للـ«الأسفل» «الجسدي» من منطقة الأعضاء التناسلية. إنه مرادف للهدم، للقبر بالنسبة لمن تم الحط منه. لكن كل الأفعال والعبارات المسفلة من هذا النوع هي *مزدوجة الأضداد*. إن القبر الذي تحفره هو قبر جسدي. و«الأسفل» الجسدي، منطقة الأعضاء التناسلية هو «الأسفل» الذي *يُخْصِب ويولِد*. ولهذا السبب، فإن صور البول والفضلات تحافظ على صلة جوهرية بـ*الولادة والخصوبة والتجديد ورغد العيش*. في عصر رابليه، كان هذا المظهر الإيجابي ما يزال حيّاً بالكامل، ويتم الشعور به على نحو واضح جداً. في واقعة «خراف بانورج» المشهورة، الواردة في الكتاب الرابع، يتباهى التاجر داندنو Dindenault بأن بول خرافه يخصب الحقول «كما لو أن الآلهة تبولت عليها». وفي «بيانه الوجيز» في خاتمة الكتاب يقدم رابليه (أو على الأقل واحد من معاصريه أو هي شخصية تنتمي للوسط الثقافي نفسه) بنفسه هذا التعليق عن الجملة «كما لو أن الآلهة تبولت عليها»:

«إنها لطريقة للحديث سوقية تلك الشائعة في باريس وعلى امتداد فرنسا بين الناس البسطاء، الذين يعتقدون أن كل الأماكن تتمتع ببركة خاصة وبأن الرب يجود ببوله أو بأي فضلات طبيعية أخرى، مثلما بالرضاب، كتب جُوانِيس Joannis: 9, Lutum fecit ex sputo، من الرضاب صنع طيناً[1].

وهذا المقطع ذو مغزى عميق. فهو يدل على أنه في تلك الفترة، في الخرافات الشعبية وحتى في اللغة، كانت الفضلات وثيقة الصلة

(١) الأعمال، لابلياد، ص٧٤٠؛ كتاب الجيب، المجلد الرابع، ص٥٩١.



بالخصوبة، وعلى أن رابليه كان عالماً بهذه الصلة، وبالتالي فقد كان يستعمل هذه الاستعارة مع علمه اليقين بها.

ثم إننا نرى بأن رابليه لم يتردد بتاتاً في استحضار «الرَّب» و«بركة الرَّب» إلى جانب الفضلات (وهاتان الفكرتان سبق وأن تمت مجاورتهما في «طريقة الحديث السوقية» التي ذكرنا آنفا)؛ لم يكن هناك أي انتهاك، ولا تميز بين هاتين الفكرتين، تلك الهوة الأسلوبية التي سوف تفصل بينهما ما أن يحل القرن ١٧.

ومن أجل فهم صحيح للأفعال والصور الشعبية الكرنفالية، مثل رمي الفضلات ورش البول، إلخ، من المفيد أن نأخذ في الحسبان الحقيقة التالية: كل الصور اللفظية والحركات من هذا النوع، كانت تشكل جزء من الكل الكرنفالي المشبع بمنطق فريد. هذا الكل، إنه المسرح الهزلي الذي يشمل في الآن نفسه موت العالم القديم وولادة العالم الجديد. كل واحدة من الصور المأخوذة على نحو منفصل هي تابعة لمعناه، وتعكس التصور الفريد للعالم الذي يُخْلَقُ في التناقضات، ولو وُجِدَتْ على نحو منعزل. بمساهمتها في هذا الكل، فإن كل واحدة من هذه الصور هي مزدوجة بعمق، إن لها علاقة جوهرية شديدة بالدورة: حياة ـ موت ـ ولادة. ولذلك فإن هذه الصور والأشكال فاقدة للصلافة (للكلبية) وللبذاءة، بالمعنى الذي نعطيه لهذه المصطلحات. لكن الصور نفسها (مثلاً رمي الفضلات ورش البول) إذا أخذت في نسق آخر لتصور العالم، حيث المحوران الإيجابي والسلبي للصيرورة (ولادة وموت) فتكون منقطعة الواحدة عن الأخرى، متعارضة فيما بينها في صور مختلفة لا تنصهر، تتحول فعلياً إلى كلبية فظة، وتفقد صلتها المباشرة بالدورة حياة ـ موت ـ ولادة، وتفقد بالتالي ازدواجيتها. إنها لا تكرس إلا المظهر السلبي، بينما الظواهر التي تؤشر إليها تأخذ معنى عامّي على نحو ضيق، وأحادي الجانب (هذا هو المعنى الحديث الذي تتخذه بالنسبة لنا كلمتا «فضلات» و«بول»). فبهذا المظهر المتغير جذرياً تستمر



الصور، وللدقة أكثر العبارات المماثلة، في العيش داخل اللغة المألوفة لدى كل الشعوب. وفي الحقيقة، فإنها ما تزال تحافظ على صدى بعيد للغاية، صدى معناها القديم، الذي له قيمة تصور للعالم، صدى آثار خفيفة لحريات الساحة العامة، وهذا فقط ما يمكنه تفسير حيويتها التي لا تنضب، وانتشارها الواسع.

لقد اعتاد الخبراء فهم وتقييم معجم الساحة العامة في كتب رابليه وفق المعنى الذي اكتسبه في الفترة الحديثة، بمعزل عن أفعال الكرنفال والساحة الشعبية، هذه الأفعال التي تعتبر ناقلة له. لذلك لا يستطيعون إدراك ازدواجيته العميقة.

وسنذكر بضع أمثلة أخرى موازية تدعم كون فكرة الانبعاث والخصوبة والتجديد والرفاهية كانت في عهد رابليه حيَّة تماماً وبارزة في صور الفضلات والبول.

في بالدوس دوفولنغو Baldus de Folengo (وهو عمل ماكاروني Macaronique [عبارة عن مزج بين اللغة اللاتينية واللغة العامية] معروف كان له تأثير معين على رابليه) نجد مقطعا يتشكل إطاره من الجحيم حيث يبعث سينغار Cingar الحياة في مراهق من خلال رشه بالبول.

في *الأخبار النفيسة*[(١)] هناك واقعة قيام غارغانتويا بالبول طوال ثلاثة أشهر وسبعة أيام وثلاثة عشر ساعة وثلاث أرباع الساعة ودقيقتان، مما أدى إلى ولادة نهر الرون Rhône وسبعمائة سفينة في الوقت نفسه.

عند رابليه (في الكتاب الثاني) كل منابع المياه الساخنة والعلاجية في فرنسا وإيطاليا مصدرها هو البول الزَّخّار لبانتاغرويل المريض.

في الكتاب الثالث (الفصل ١٧) يلمح رابليه إلى العالم القديم؛ إذ قام كل من المشتري ونبتون وعطارد Jupiter, Neptune, Mercure بخلق

---

(١) كتابة موسعة ومنقحة للأخبار العظيمة التي تضم اقتباسات كثيرة من بانتاغرويل. ومن المحتمل أنها نشرت عام ١٤٣٥، ومؤلفها هو فرانسوا جيرو.



الجبَّار Orion (في اللغة الإغريقية οδρoετν، تعني التبول) من بولهم (ويعتمد رابليه كمصدر كتاب التقويم لأوفيد Ovide). كما أن هذا التلميح يتم بصيغة مثيرة للاستغراب: إذ قام المشتري ونبتون وعطارد «[...] رسمياً officialement بخلق الجبَّار»[1]. وهذا الـ «official»، في الواقع موظف شرطة الكنيسة الرسمي، هو في الوقت نفسه الاسم الذي يطلق ـ بمفهوم الإسفالات الحاضرة في اللغة المألوفة ـ على المِبْوَلة (وهذا معنى موجود مسبقاً في لغة القرن ١٥). كما نعلم أنه في روسيا تسمى المبولة أحياناً «الجنرال». فمن هنا قام رابليه، المعروف بحريته الاستثنائية في تطويع اللغة، بتوليد ظرف الحال «officialement» الذي يعني «بِالبول». في هذا المثال، تتآلف القوة المسفلة والمنتجة للبول بطريقة فريدة للغاية.

وأخيراً، بصفة الظاهرة الموازية، فلنذكر مرة أخرى منحوتة الـ «Manneken - Pis» (الطفل الذي يبول) المشهورة التي تزين نافورة بمدينة بروكسيل، والذي يعتبره سكان بروكسيل بمثابة «أقدم مواطن لهم» والذي يضمن حضوره رفاهية مدينتهم.

بالإمكان أن نسوق عدة أمثلة من هذا الصنف. وسوف نعود مجدداً في الوقت المناسب لهذا الموضوع. أما الآن، سنكتفي بهذه التوضيحات. إن صور الفضلات والبول هي صور مزدوجة مثل كل صور «الأسفل» المادي والجسدي. إنها في الآن معاً تسفل وتميت من جهة، كما تخرج للنور وتجدِّد من جهة أخرى. إنها تبارك وتهين في الوقت نفسه، الموت والولادة، الوضع والاحتضار، إنها متداخلة على نحو لا ينفصم[2]. وفي الوقت نفسه فإن هذه الصور وثيقة الصلة

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٣٦٧؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٢١٣.

(٢) في الأدب العالمي، وخاصة في المحكيات الشفوية مجهولة المؤلف نجد العديد من الأمثلة فيها يختلط الاحتضار بقضاء الحاجة، من تبول وتغوط، حيث لحظة الموت=



بالضحك. إن الموت والولادة في صور البول والفضلات يتم عرضهما في مظهرهما المرح والهزلي. ولذلك السبب، فإن تلبية الحاجة الطبيعية في هذا الشكل أو ذلك، ترافق دوماً تقريباً الفزاعات المرحة التي يبدعها الضحك كبديل للرعب المنهزم، ولذلك السبب، فإن هذه الصور تنصهر على نحو وثيق مع صور الجحيم.

ونستطيع القول إن قضاء الحاجة الطبيعية هي المادة والمبدأ الجسدي، الهزليان بامتياز، المادة التي تسمح على أفضل وجه بالتجسيد المسفل لكل ما هو سامي. وهذا ما يفسر دورها المهم جداً في الفلكلور الهزلي، وفي الواقعية الغروتيسكية وفي كتاب رابليه، وكذلك في العبارات الشائعة المسفلة داخل اللغة المألوفة. لكن حينما يقول هوغو، في حديثه عن عالم رابليه، «totus homo fit excrementum» = «يصير الإنسان بأكمله عبارة عن فضلات»، فهو يجهل المظهر المُوَلِّد والمجدِّد في قضاء الحاجة والذي افتقر إليه العقل الأدبي الأوربي في عصره.

ولنعد لبدوي فسيلوفسكي الصغير. نرى الآن أن تطبيق استعارة «تلطيخ بالوحل» على كلبية رابليه هي غير مناسبة تماماً، ما دامت ذات طابع أخلاقي ومجرد. إن كلبية رابليه هي في الواقع منظومة من الإسفالات الغروتيسكية مشابهة للرمي بالفضلات وللرش بالبول. إنها

=تتزامن مع لحظة التغوط والتبول. هذه من بين الطرائق الأكثر شيوعاً لإسفال الموت والمشرف على الموت. ونستطيع أن نطلق على هذا النوع من الإسفال اسم «موضوعة ملبورغ». في الآداب الجميلة لن نسوق سوى الهجاء الرائع الساتورنالي على نحو أصيل لصاحبه سينيك، تحول الامبراطور كلود إلى نبتة يقطين: لفظ الملك أنفاسه الأخيرة في اللحظة التي كان يقضي فيها حاجته. وعند رابليه توجد «موضوعة ملبورغ» بتنويعات مختلفة. وهكذا فإن أهل جزيرة الرياح يموتون وهم ينفثون غازات، فتخرج أنفاسهم من شروجهم. وفي موضع آخر يذكر مثال رُومَانْ الذي مات وهو يصدر صوتا معيّنا في حضرة الامبراطور. إن صوراً من هذا النوع لا تسفل فحسب المشرف على الموت، بل وتسفل أيضاً الموت وتجعله مادياً وتحوله إلى فزّاعة مرحة.



مواكب جنائزية مرحة. إن منظومة الإسفالات في هذه العبارات والأشكال أو تلك، تقتحم الأعمال الرابليهية كلها من البداية حتى النهاية، وتنظم بعضاً من صوره البعيدة جداً عن الكلبية بالمعنى الضيق للكلمة. إنها ليست سوى عناصر من المظهر الهزلي الفريد للعالم.

وفي نهاية المطاف، إن المقارنة التي عقدها فسيلوفسكي تعتبر برمتها سيئة للغاية. إن ما قام بوصفه بكونه سِمات بدوي صغير ساذج تُرِك على حريته والذي يسامحه باستعلاء على تلطيخه للمارة ليست شيئاً آخر سوى الثقافة الهزلية الشعبية، التي تشكلت طوال آلاف السنين، والتي تخفي معاني ذات عمق استثنائي، وهي خالية من كل سذاجة. إن ثقافة الضحك والكلبية الهزلية هي ما لا يمكن وصفه بالساذج، أكثر من أي شيء آخر، كما أنها لا تفتقر إلى استعلائنا. بل على العكس من ذلك تتطلب منا دراسة وفهما متأنيين(١).

وإلى حد الآن، تحدثنا عن «الكلبية»، عن «الكلام الفاحش»، عن «البذاءات» في أعمال رابليه، لكن يجب التأكيد على أن كل هذه الألفاظ المصطلح عليها هي أبعد من أن تكون مناسِبة. وقبل كل شيء، فهذه العناصر ليست بتاتاً شيئاً معزولا داخل أعمال رابليه، بل هي، على العكس من ذلك، جزء عضوي من كل منظومة صوره وأسلوبه. إنها ليست معزولة ونوعية سوى في نظر الأدب الحديث. أما في منظومة الواقعية الغروتيسكية وأشكال الاحتفال الشعبي، فقد كانت تمثل، على

(١) لقد قدم فولتير بدوره صيغة نموذجية للموقف المحقر والاستعلائي إزاء رابليه وقرنه (في كتاب الحماقات): «إننا نعجب بمارو، وأميوت، ورابليه، مثلما نثني على أطفال حينما يقولون بالصدفة شيئاً جميلاً. إننا نوافقهم لأننا نحتقر قرنهم، والأطفال، لأننا لا ننتظر شيئا من سنهم» (الأعمال الكاملة، باريس، غارنييه، الجزء ٣٢، ص٥٥٦). إن هذه الجمل تدل بعمق على موقف فلاسفة الأنوار من الماضي وخاصة من القرن ١٦، وحتى اليوم، يتم تكرارها في كثير من الأحيان بهذا الشكل أو ذاك. يجب وضع حد، دفعة واحدة وإلى الأبد، للأفكار الخاطئة حول سذاجة القرن ١٦.



العكس، العناصر الرئيسية لصور «الأسفل» المادي والجسدي. وإن كانت، في حقيقة الأمر، غير رسمية، يجب ملاحظة أن ذلك هو المصير الذي عرفه مجموع أدب الاحتفال الشعبي في العصر الوسيط، والضحك كذلك. ولهذا فنحن لا نعمد إلى عزل العناصر «البذيئة» إلا بطريقة اصطلاحية محضة. إنها تمثل بالنسبة لنا كل ما هو متصل مباشرة بحياة الساحة العامة، التي تحمل بصمة الطابع غير الرسمي وبصمة حرية الساحة العامة، لكن التي لا يمكن في الوقت نفسه تصنيفها ضمن أشكال أدب الاحتفال الشعبي، بالمعنى الحقيقي للكلمة.

إننا نلمح قبل كل شيء إلى بعض ظواهر اللغة المألوفة من بذاءات وعبارات القسم واللعنات، ثم إلى الأجناس اللفظية الخاصة بالساحة العامة: «صيحات باريس» Les cris de Paris، وصيحات بهلوانات المعرض وباعة العقاقير، إلخ. إن هذه الظواهر ليست معزولة بسور عظيم من الأجناس الأدبية والفرجوية للاحتفالات الشعبية، إنها مكونات لها، وتلعب فيها غالباً دوراً أسلوبياً كبيراً. إننا نصادفها مثلاً بصفة دائمة في الأحاديث والمناظرات، والشيطنات والهزليات والمقالب، إلخ. إن الأجناس الفنية والبرجوازية للساحة العامة هي في الغالب متداخلة على نحو وثيق بحيث يصعب أحياناً رسم حد فاصل دقيق بينها. إن الباعة الجوالين الذين كانوا يبيعون العقاقير هم أيضاً ممثلون في المعارض؛ إن «صيحات باريس» كانت منظومة في أبيات شعرية ويتم التغني بها وفق هذا اللحن أو ذاك، كما أن أسلوب الأقوال التي كان يلقيها المنادون في المعارض (الأسواق) لم يكن يختلف في شيء عن أسلوب باعة الروايات الرخيصة (وكانت العناوين الإشهارية لهذه المؤلفات مكتوبة بأسلوب المنادين المدلّسين في الأسواق). إن الساحة العامة في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة كانت تشكل عالماً فريداً وكاملاً، حيث كل «أنواع الكلام» (بداية من المناداة الصاخبة ووصولاً إلى



الفرجة المنظمة) تمتلك شيئاً مشتركا، ويخترقها جو الحرية، والصراحة والألفة نفسه.

إن عناصر اللغة الشعبية، من قبيل القسم اللاعن والبذاءات، المشروعة تماماً في الساحة العامة، كانت تتسرب بسهولة إلى كل أجناس الاحتفال التي تتمحور حولها (حتى في الدراما الدينية). لقد كانت الساحة العامة بمثابة نقطة التقاء كل ما ليس رسمياً، وكانت تتمتع نوعاً ما بحق «الحصانة الترابية» في عالم النظام والإيديولوجيا الرسميين، وكانت كلمة الشعب فيها على الدوام هي الكلمة العليا. بالطبع لم تكن هذه المظاهر تكشف عن نفسها بالكامل إلا خلال أيام الاحتفال. وكانت أوقات المعرض تتمتع بأهمية كبيرة، هي التي كانت تصادف هذه الأيام وتدوم في العادة مدة أطول. مثلاً، معرض ليون Lyon الشهير كان يقام طوال خمسة عشر يوماً أربع مرات في العام؛ وفي المجموع، شهران كاملان في العام، لقد كانت ليون تعرف حياة المعرض، ونتيجة لذلك، وبقدر كبير، حياة الكرنفال. لقد كان جو الكرنفال يسود دائماً في هذه المناسبات، بغض النظر عن التوقيت السنوي.

وعلى هذا النحو كانت الثقافة الشعبية غير الرسمية تتوفر في العصر الوسيط وحتى إبان عصر النهضة على حيز ترابي خاص بها: الساحة العامة، وتاريخ خاص بها: أيام الاحتفال والمعرض. لقد قلنا لعدة مرات في السابق إن هذا المكان المنذور للاحتفال كان يمثل عالماً ثانياً خاصاً داخل العالم الرسمي للعصر الوسيط. وكان يحكمه نوع مميز من التواصل الإنساني: التعامل الحر والمألوف. في القصور والمعابد والمؤسسات، وفي البيوت الخاصة كان يسود مبدأ تواصل تراتبي، وتسود آداب وقواعد للسلوك معينة. أما في الساحة العامة فقد كانت تتردد أحاديث مميزة: اللغة المألوفة التي كانت تشكل تقريباً لغة خاصة لا تستعمل في أي مكان آخر، متميزة بوضوح عن لغة الكنيسة،



والبلاط، والمحاكم، والمؤسسات العمومية، والأدب الرسمي، وعن اللغة التي تتحدث بها الطبقات السائدة (الأرستقراطية، النبلاء، طبقة رجال الدين العليا والوسطى، الأرستقراطية البرجوازية)، ولو أن معجم الساحة العامة ينبثق بين الفينة والأخرى وسطها، وفق ظروف معينة. وفي أيام الاحتفال، خاصة أثناء الكرنفال، كان معجم الساحة العامة يتسرب إلى كل مكان، بقدر يزيد وينقص، حتى إلى الكنيسة (عيد الحمقى، عيد الحمار). لقد كانت الساحة العامة في الاحتفالِ تجمع عدداً كبيراً من الأجناس والأشكال، كبرى وصغرى، متشبعة بالإحساس بالعالم، وهو إحساس فريد وغير رسمي.

ولن نجد بسهولة في كل الأدب العالمي عملا آخراً يضاهي عمل رابليه في نقله على الوجه الأكمل والأعمق لجميع مظاهر الاحتفال الشعبي. إننا نسمع فيه بوضوح أصوات الساحة العامة. لكن قبل أن ننصت إليها بانتباه شديد، من الضروري أن نرسم تاريخ لقاءات رابليه بالساحة العامة (بالقدر الذي تتيحه لنا المعلومات السِّيرِية biographiques الشحيحة المتوفرة لدينا عنه).

لقد كان رابليه يعرف حق المعرفة حياة مضمار المعرض. ومثلما سوف نرى ذلك لاحقاً، فقد نجح في فهمها والتعبير عنها بعمق ودقة لا نظير لهما.

ببلدة فونطني لو كونت Fontanay - le - Comte حيث قضى فترة شبابه في عهدة الأخوة الفرانسيسكان (أخوة الرباط المتين)، وحيث كان يدرُس العلم الإنساني واليونانية القديمة، فقد تمهدت لرابليه الطريق من أجل تعلم الثقافة واللغة اللتان تميزان مضمار المعرض. وفي تلك الفترة كان يقام بفونطني لو كونت معرض مشهور في فرنسا بأكملها ثلاث مرات في العام. وقد كان يجمع عدداً هائلاً من الباعة والزبائن الذين يحجون إليه ليس من فرنسا فحسب بل ومن البلدان المجاورة. ويخبرنا غيوم بوشيه Guillaume Bouchet أن عدداً كبيراً من الأجانب، وبخاصة



الألمان، كانوا يفدون إليه. باعة متجولون، غجر، ومختلف الناس من الطبقات المنحطة، وهم الأكثرية في تلك الفترة، كانوا يقدمون إليه أيضاً. وتؤكد وثيقة تعود إلى نهاية القرن ١٦ أن فونطني لوكونت شكلت موطنا لرطانة خاصة argot، وبالتالي توفرت لرابليه الفرصة السانحة حتى يعاين ويصغي لحياة مضمار المعرض النوعية.

في المرحلة الموالية كان في مكنة رابليه، خلال تنقلاته المتكررة في أرجاء اقليم لو بواتو Poitou صحبة الأسقف جوفروا ديستساك Geoffroy d'Estissac، حضور أنشطة معرض سان ميكسان Saint - Maixent ومعرض نيور Niort الذائع الصيت (الذي يصف ضوضاءه في كتابه). وبالجملة، كانت المعارض والفرجات مزدهرة وعلى الخصوص في البواتو، إبان تلك الحقبة.

وهنا أيضاً، استطاع رابليه التآلف مع مظهر آخر هام جداً من حياة الساحة العامة: عروض الشارع الفرجوية. ومن المحتمل أنه هناك اكتسب معارف مميزة حول المنصات التي كان يشتغل عليها الممثلون: لقد كانت منصوبة في قلب الساحة وكان الشعب يتدافع عند جنباتها. مختلطاً بالحشود كان رابليه يشاهد تمثيل الأعمال Mystères والتمثيليات الوعظية والمقالب الهزلية. وكانت مدن إقليم البواتو مثل مونمريون، سان ميكسان وبواتييه Montmorillon, Saint - Maixent, Poitiers، إلخ مشهورة بعروضها المسرحية[1]. وقد اختار رابليه بالضبط سان ميكسان ونيور مكانا لطرائف فيون Villon التي وصفها في الكتاب الرابع. إذ كانت الثقافة المسرحية في فرنسا من أعلاها إلى أسفلها مرتبطة بالساحة العامة.

في المرحلة الموالية التي لا تتوفر الوثائق بشأنها (١٥٢٨ ـ ١٥٣٠)، نعتقد أن رابليه أقام في عدة مدن جامعية مثل بوردو، تولوز، بورج،

---

(١) انظر في هذا الشأن هـ كلوزو: المسرح القديم في البواتو، ١٩٠٠.



أورليون وباريس. وفيها تعرف على الحياة الطلابية البوهيمية. وسوف يتعرف عليها بطريق أفضل في وقت لاحق، حينما سيَدْرُس الطب بمدينة مونبلييه Montpellier .

لقد سبق أن أشرنا إلى الأهمية الكبرى التي تتمتع بها الاحتفالات والأنشطة الترفيهية القروسطية. إن أدب التلاميذ الترفيهي المرِح كان قد ارتقى مسبقاً، في عهد رابليه، إلى مستوى الأدب الكبير حيث كان يضطلع بدور جوهري. لقد كان له أيضاً صلات بالساحة العامة. إن المحاكاة الساخرة، والتنكرات، والطرائف المدرسية باللغة اللاتينية، أو على الأخص باللهجة العامية، تكشف عن وجود قرابة تكوينية وتشابه داخلي مع أشكال الساحة العامة. الكثير من الاحتفالات الطلابية كانت تقام في الساحة العامة. وخلال مقام رابليه بمونبلييه، في يوم الملوك، كان الطلاب ينظمون مواكب كرنفالية وحفلات راقصة عامة. وغالبا ما كانوا يقومون بعرض التمثيليات الوعظية والمقالب خارج أسوار الجامعة[1].

ونعتقد أن رابليه كان يشارك بنشاط في المباهج الطلابية. ويفترض ج. بلاطار أنه خلال دراساته (وخاصة في مونبلييه) كان قد كتب الكثير من النوادر والطرائف والمناظرات المرحة، والرسوم الهزلية، مكتسبا في الأدب الترفيهي التجربة الكفيلة بأن تفسر لنا السرعة الخارقة التي كتب بها بانتاغرويل.

وفي المرحلة الموالية، بمدينة ليون، أصبحت علاقات رابليه بمضمار المعرض والساحة العامة أوثق وأعمق. لقد سبق أن تحدثنا عن

---

(١) إن هذا الأدب الترفيهي الطلابي كان يشكل إلى حد بعيد جزء من ثقافة الشارع، وبحكم طابعه الاجتماعي، فقد كان يقترن، بل أحيانا ينصهر، مع الثقافة الشعبية. ومن بين مؤلفي الواقعية الغروتيسكية، الذين نجهل أسماءهم (وخاصة بالطبع جانبها اللاتيني)، كان هناك على الأرجح الكثير من الطلبة أو الطلبة السابقين.



معارض ليون التي تحتل في مجموعها شهران من العام. إن حياة الساحة العامة وحياة الشارع في هذه المدينة الموجودة في منتصف الطريق من الجنوب، وحيث تعيش جالية إيطالية كبيرة، كانت متطورة للغاية. ويذكر رابليه في الكتاب الرابع كرنفال ليون الذي يتم خلاله حملِ تمثال العملاق Maschecroûte (تمثال الفيضانات) وهو فزَّاعة مرِحة بامتياز. وقد ترك المعاصرون شهادات عن العديد من الاحتفالات الجماهيرية الأخرى مثل احتفال أصحاب المطابع في شهر ماي، واحتفال انتخاب «أمير الصُنَّاع اليدويين»، إلخ.

لقد كان رابليه مرتبطاً على نحو وثيق، تزيد درجته وتنقص، بمعرض ليون الذي كان يحتل بالفعل إحدى أولى المراتب في العالم في مجال النشر وبيع الكتب. ولقد كان لا يمتاز عليه في ذلك سوى معرض فرانكفورت. لقد كان لهاتين التظاهرتين دور من الدرجة الأولى في انتشار الكتاب وفي مجال الإشهار الأدبي. في ذلك العصر، كان الناشرون يعمدون إلى نشر كتبهم «بمناسبة المعرض» (معرض الربيع، الخريف، والشتاء). وكان معرض ليون يحدد بقدر كبير رزنامة الإصدارات الفرنسية[1]. ونتيجة لذلك، كان المؤلفون يقدمون مخطوطاتهم إلى الناشرين وفق هذه التواريخ. وقد استعملها أ. لوفران على نحو ذكي لترتيب أعمال رابليه حسب التسلسل الزمني. لقد كانت هذه التواريخ تنظم عملية انتاج الكتاب برمتها (حتى الكتاب العلمي) وخاصة، بالتأكيد، الطبعات الشعبية والأدب الترفيهي.

إن رابليه الذي ابتدأ بنشر ثلاث كتب علمية، كان عليه أن يصير فيما بعد مزوداً للمطبوعات ذات السحب المرتفع، مما قاده إلى نسج علاقات وثيقة بالمعارض. وكان عليه مذاك أن يأخذ في الحسبان ليس فقط تواريخ هذه المعارض، بل وأيضاً متطلباتها، وأذواقها ونبرتها.

---

(١) إلى حد ما، كانت أعمال غوته ترتبط بتواريخ معرض فرانكفورت.



وتقريباً في الفترة نفسها (١٥٣٣) نشر رابليه كتابه بانتاغرويل الذي كان يحتذي عن قرب الرواية الشعبية **أخبار غارغانتويا الكبرى، التكهنات البانتاغرويلية** وكتاب من كتب **التقويم**. والتكهنات البانتاغرويلية هي عبارة عن محاكاة ساخرة مرحة لكتب التنبؤات بالعام الجديد، الكثيرة الانتشار في تلك الفترة. وقد تمت إعادة نشر هذا الكتاب القصير، الذي جاء في صفحات معدودة، عدة مرات.

والكتاب الثاني، أي التقويم، هو رزنامة شعبية تمت إعادة طبعه في الأعوام اللاحقة. وقد وصلتنا بعض المعلومات (بل وحتى بعض المقاطع) من الرزنامات التي ألفها بمناسبة الأعوام ١٥٣٥، ١٥٤١، ١٥٤٦، وأخيراً ١٥٥٠. وفي مكنتنا افتراض، مثلما فعل مولان Moland، أن هذه الرزنامات لم تكن الوحيدة، وبأن رابليه كان ينشر مثلها كل عام انطلاقاً من ١٥٣٣، وبأنه كان نوعاً ما بمثابة المؤلف المعترف به لهذه الرزنامات الشعبية، عبارة عن «ماثيوه لانسبرغ فرنسي».

إن هذين النوعين من الأعمال، التكهنات والتقويم، مرتبطان على نحو مباشر جداً *بالزمن والعام الجديد* وأخيراً بمضمار المعرض[١].

ومن المؤكد على الإطلاق أن رابليه حافظ بعد ذلك على اهتمامه الشديد بالساحة العامة، على صلة مباشرة بها في كل مجالات حياتها، ولو أن المعطيات السيرية المتوفرة لدينا لا تقدم في هذا الصدد أي واقعة ثابتة أو حاسمة[٢]. وبخلاف ذلك، نتوفر على وثيقة ذات أهمية بالغة تخص سفره إلى إيطاليا. في يوم ١٤ مارس ١٥٤٩ أقام الكاردينال

---

(١) إن ما يميز العصر هو كون شخصية واحدة ووحيدة هي عالم متبحر ومؤلف شعبي في الآن نفسه.

(٢) وبخلاف ذلك، فإن الأسطورة تصف لنا رابليه بأنه شخصية كرنفالية. إن حياته مليئة بالتدليس، والتنكرات، والخدع. ل. مولان وصف رابليه عن حق بأسطورة «رابليه صوم أربعاء الرماد».



جان دوبيلي Jean de Bellay بمدينة روما حفلا شعبيا بمناسبة ميلاد نجل هنري الثاني Henri II، وقد قدم رابليه الذي كان من بين الحاضرين وصفا مفصلا له في رسالته إلى الكاردينال دو غيز le cardinal de Guise، وتم نشر هذا النص بباريس وليون بعنوان: **صراع الظلال والولائم المقامة في روما بقصر السيد المعظم، المبجل الكاردينال دو بيلي.**

في البداية تم تقديم مصارعة استعراضية، تصاحبها شهب صناعية ومقاتلين صرعى، لم يكونوا سوى دمى من القش. لقد كان هذا الاحتفال كرنفالياً بوضوح، مثل باقي المباهج من هذا النوع. إن الجحيم، وهو صفة ملازمة للكرنفال، كان يبدو فيها على شكل بالون يقذف النيران كان يطلق عليه اسم «فم الجحيم ورأس الشيطان»[1]. وبعد انتهاء الحفل، تم تنظيم ولائم ضخمة على شرف الشعب، فيها كميات هائلة. بانتاغرويلية بحق ـ من المأكولات والمشروبات.

إن هذه المباهج هي مميزة بصفة عامة لعصر النهضة. لقد فسَّر بوركهاردت Burckhardt. تأثيرها القوي على الشكل الفني وتصورات عصر النهضة، وعلى روح العصر. وذلك تأثير لم يبالغ في شأنه، ما دام أنه أقوى مما كان يعتقده هو[2].

إن ما كان يعني رابليه في احتفاليات عصره هو مظهرها الشعبي أكثر من مظهرها الرسمي والاستعراضي. وذلك المظهر كان له أثر حاسم في أعماله. في الساحة العامة كان يدرس بكل أناة أشكال الهزل الغني، تلك الأشكال الشديدة التنوع.

عند وصفه في كتاب غارغانتويا لأنشطة غارغانتويا الشاب وهو تحت إمرة بونوكرات (الفصل ٢٤) يقول رابليه:

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٩٣٣؛ كتاب الجيب، المجلد الخامس، ص٦١٥.

(٢) في الحقيقة، كان بوركهاردت يشير إلى احتفالات البلاط والاحتفالات الرسمية أكثر منها إلى الاحتفالات الشعبية.



«وبدل دراسة النباتات، كان يتسكع بين حوانيت العقاقير، وبائعي الأعشاب والأدوية، وينظر باهتمام إلى الفواكه والجذور والأوراق والصموغ والبذور والمراهم الغريبة، وكيفية خلطها كلها. وكان يذهب لمشاهدة البهلوانيين والمشعوذين والدجالين، ويعتبر حركاتهم وخدعهم واهتزازاتهم، وكلامهم الجميل، وبخاصة أولئك الموجودون بشونيس في البيكاردي Chaunys en Picardie لأنهم بطبعهم متحدثون كبار وباعة حيوانات خرافية مخادعون بارعون».

هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن هذه الحكاية هي سيرذاتية. لقد درس رابليه جميع مظاهر حياة الشارع. ونؤكد هنا على المجاورة بين أشكال الفرجة العامة وأشكال الطب الشعبي، بباعته للأعشاب والأدوية وكل أصناف العقاقير العجيبة الممكنة والمتخيلة، والمشعوذين من كل الأنواع. هناك علاقة تقليدية قديمة جداً تجمع أشكال الطب الشعبي وأشكال الفن الشعبي، وهذا ما يفسر كون ممثل الشارع وبائع العقاقير كانا في الغالب شخصاً واحداً ووحيدا. ولهذا السبب كانت *شخصية الطبيب* والعنصر الطبي في أعمال رابليه مرتبطان عضوياً بكل المنظومة التقليدية للصور. إن المقطع الذي أتينا على ذكره يظهر بكل دقة المجاورة المباشرة بين الطب والباعة المنادون في الساحة العامة.

إن الأمر الذي يشغل بالنا هو معرفة الكيفية التي اخترقت بها الساحة أعمال رابليه وكيف انعكست داخلها.

إن السؤال الذي يطرح نفسه من الوهلة الأولى هو الجو الخاص بالساحة العامة، وبالتنظيم المميز لمعجمها. ونجد هذا السؤال عند عتبة أعمال رابليه في «مقدماته» المشهورة. وإذا كنا قد بدأنا دراستنا بفصل مخصص لمعجم الساحة العامة، فذلك راجع لأننا، منذ السطور الأولى لكتاب «بانتاغرويل»، نجدنا منغمسين فوراً في هذا الجو اللفظي الخصوصي.



كيف تنبني مقدمة «بانتاغرويل»، وهو أول أعمال الكاتب تأليفا ونشرا؟

وهاهي بدايته:

«أيها الفرسان الشجعان الأفذاذ، من نبلاء وغيرهم، يا من يتعاطون طوعا للخيرات وللمكرمات، لقد شاهدتم وقرأتم وعلمتم فيما مضى *أخبار غارغانتويا العملاق المارد الكبرى النفيسة* شأن علمكم بنصوص الكتاب المقدس والإنجيل، وآمنتم شأن المؤمنين الصادقين، وتسامرتم بها مرات عديدة صحبة السيدات والأوانس المحترمات، وسردكم الجميل والطويل لها، بعد إنهائكم لأحاديثكم المعتادة، وأنتم عن ذلك جديرون بالثناء الجميل والذكر الأبدي»[1].

ومثلما نلاحظ ذلك، إن المؤلف يمتدح **أخبار غارغانتويا** وهو خلال ذلك يحتفي بجميع أولئك الذين سحرتهم قراءته. إن هذا المديح قد كتب بالأسلوب المحض للباعة المتجولين المنادون في المعارض وباعة المؤلفات الرخيصة الذين لا يغفلون أبداً التغني بمزايا الأدوية العجيبة والكتب التي يعرضونها في الوقت نفسه الذي يثنون فيه على «الجمهور الكريم»، لدينا هنا عيِّنة نموذجية لنبرة وأسلوب نداءات الباعة المتجولين المنمقة.

لكن بالطبع، هذه الأقوال بعيدة جداً عن الإشهار الساذج و«الجدي»، إنها مليئة بضحك الشعب المحتفِل. إنها تلهو بالمنتوج الذي تعلن عنه، وتُضَمِّنُ هذا اللهو المرِح كل ما هو «مقدس»، و«سامي». لكن في مثالنا، إن المعجبين بـ **الأخبار** يتم مقارنتهم بـ «المؤمنين الصادقين» الذين يؤمنون بها مثلما يفعلون إزاء نص الكتاب المقدس والإنجيل. إن المؤلف يرى أن هؤلاء ليسوا جديرين فحسب بـ«الثناء الجميل» بل بـ«الذكر الأبدي». إن هذه الأقوال تساهم في خلق

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٦٧؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٣٩



جو مميز في الساحة العامة بلعبه المتحرر والمرح، فيه يتمتع الأعلى والأدنى، المقدس والدنيوي، بحقوق متساوية، وينجرفون فيه جماعة نحو الحلقة اللفظية. إن كلام المعرض المنمق قد أفلت دوماً من عقال متطلبات التراتبية والأعراف اللفظية (أي الأشكال اللفظية الخاصة بالمعاملات الرسمية)، وتمتع دوماً بامتيازات ضحك الشارع. وجدير بالذكر في هذا المقام أن الإعلان الشعبي كان تهكميا على الدوام، وبأنه كان، بهذا القدر أو ذاك، يستهزئ دوماً من نفسه (وكانت هذه أيضاً حال الباعة المتجولين الروس)؛ في الساحة العامة كان الجشع والتدليس يتخذ طابعاً ساخراً وشبه صريح. لقد كان يسمع صدى الضحك بلا توقف في «صياح» الساحة العامة والشارع في العصر الوسيط، بهذا القدر أو ذاك من القوة.

كما نشير إلى أن مطلع «الاستهلال» الذي استشهدنا به للتو لا يضم أي لفظة موضوعية ومحايدة، فجميع ألفاظه هي مدح وثناء: «الأفذاذ»، «الفرسان»، «النبلاء»، «الصادقين»، «الكبرى»، «النفيسة». إن صيغة التفضيل هي الغالبة. بل إن النص برمته هو صيغة تفضيل، لكن ذلك ليس «تفضيلاً بلاغياً»، إنه مضخَّم، مبالغ فيه، مشبع بالسخرية والتدليس. إنه التفضيل الخاص بالواقعية الغروتيسكية. إنه وجه البذاءات (بل أكثر من ذلك، إنه قفاها).

إننا نسمع في فقرات «الاستهلال» التالية «صيحة» مشعوذ المعرض وبائع العقاقير. وإذا ما صدقناه، فإن كتاب **الأخبار** يعتبر علاجاً شافياً عجيباً ضد آلام الأسنان: يجب لفه بين قطعتي ثوب ساخن ووضعه مكان الألم. إن هذه الوصفات البارودية هي من بين أجناس الواقعية الغروتيسكية الأكثر انتشاراً[1]. وفي موضع آخر من كتابه يؤكد رابليه أن **الأخبار** في مكنتها التخفيف من آلام المصابين بالزهري والنِّقرس.

---

(١) إننا نعرف مثلاً وصفة من هذا القبيل ضد الصلع تعود لبدايات العصر الوسيط.



يرد ذكر المصابين بالزهري والنقرس مراراً في كتاب رابليه، وبصفة عامة في الأدب الهزلي للقرن ١٥ و١٦. ويُعتبر كل من النقرس والزهري بمثابة «مرض مرح» ناجم عن الإفراط في الأكل والشرب والملذات الجنسية، ونتيجة لذلك، فإن هذين المرضين يرتبطان جوهرياً بـ«الأسفل» المادي والجسدي. ولقد كان الزهري ما يزال يعتبر في ذلك العصر بأنه مرض «موافق للموضة»[١]. بينما كانت موضوعة النِّقرس منتشرة سلفاً في الواقعية الغروتيسكية ونجدها حاضرة أيضاً في كتابات لوسيان[٢].

في هذا الجزء من الاستهلال أمكننا ملاحظة المزج التقليدي بين الطب والفن: لكن لا يتعلق الأمر بالنسبة لنا هنا بذلك الجمع بين الكوميدي وبائع العقاقير في شخص واحد ووحيد. إن المؤلف يصدح صراحة بفضيلة الأدب العلاجية (وفي هذه الحالة، الأخبار)، الأدب الذي يُسلِّي ويُضحك؛ إنه يصدح به مستعملا لهجة المشعوذ والبائع الجوال في المعرض. في «استهلال» الكتاب الرابع، يتناول رابليه من جديد هذه الموضوعة، ومن أجل البرهنة على فضيلة الضحك العلاجية فهو يستنجد بمذهب أبقراط، وجالينوس، وأفلاطون، وغيرهم من ذوي الحجى.

وبعد سرد فضائل **الأخبار** يسترسل رابليه بهذه العبارات:

---

(١) لقد ظهر الزهري بأوربا في السنوات الأخيرة من القرن ١٥ باسم «مرض نابولي» (المدينة الإيطالية) وكان يسمى باللغة العامية «البهاء» أو «البهاء الأعظم»، الفخامة، البذخ، السمو. في عام ١٥٣٩، ظهر كتاب انتصار عالي المقام وصاحب السؤدد السيد الزهري.

(٢) لقد ألَّف لوسيان مسرحية تراجيدية ـ كوميدية شعرية بعنوان تراجوبوداغر (تراجيديا النقرس) ويتشكل أبطالها من بوداغر، بوداغرا، طبيب، جلاد، وكورال؛ وقد كتب فيشارت الشاب المعاصر لرابليه بدوره مؤلفا بعنوان الكتاب الشافي من النقرس فيه يمتدح على نحو ساخر المرض الذي يعتبره من رواسب الخمول والإفراط في الأكل والشرب. إن الاحتفال المزدوج بالمرض، وخاصة الزهري وداء النقرس كان منتشراً جداً في العصر الوسيط.



«هل يعد هذا لاشيء؟آتوني بكتاب، كيفما كانت لغته، وقدرته وعلمه، بمثل هذه الفضائل والخصائص، والصلاحيات، وإذا حصل ذلك، لسوف أؤدي لكم ثمن نصفية من مرق الأحشاء. لا يا سادتي، إنه كتاب بلا مثيل ولا نظير. أما من يتشبثون بقول غير ذلك، فأولئك مضللون ومخادعون»(١).

وعلاوة على المراكمة المفرطة لصيغ التفضيل التي تميز مديح الباعة المتجولين، فإن المؤلف يستخدم إجراء نوعيا ليثبت حقه على نحو هزلي: إنه يراهن، فهو مستعد لدفع ثمن نصفية مرق الأحشاء لمن يريه كتابا يفوق **الأخبار** قيمة؛ بل إنه يصر حد الارتماء في النار «كلياً» بأن هذا الكتاب منقطع النظير. إن هذا النوع من الرهانات البارودية والساخرة هي ما يميز إعلانات الشارع بشدة.

لنلاحظ على الأخص «نصفية مرق الأحشاء». إذ يرد ذكر الأحشاء مرات كثيرة في أعمال رابليه وكذلك في أدب الواقعية الغروتيسكية برمته (إذ في جانبه اللاتيني، يعد لفظ viscera (الأحشاء) مرادفا له). لقد كانت معدة ومصارين الأبقار تُنَظَّف بدقة وتُمَلَّحُ وتُطْهى على البخار. وبما أن هذا الطبق لم يكن قابلا للحفظ، ففي اليوم الذي يتم فيه ذبح الماشية، كان الناس يلتهمون هذا الطبق المفضل حدَّ الشبع. إضافة إلى ذلك، ومهما كان التنظيف دقيقاً، يتبقى دوماً في المصارين على الأقل عشرة في المائة من الفضلات تم أكلها صحبة الأحشاء. ونجد مرة أخرى حكاية للأحشاء في واحد من أشهر أحداث غارغانتويا(٢).

لماذا لعبت الأحشاء مثل هذا الدور في الواقعية الغروتيسكية؟إن الاحشاء والمصارين هي *البطن، والحشى، ورحم الأم، والحياة*. وفي الوقت نفسه، فإن الأحشاء هي التي تَبْتَلِع وتَلْتَهِم. وقد اعتادت الواقعية

---

(١) الأعمال، بانتاغرويل، لابلياد، ص١٦٨؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص، ٤٣.
(٢) غارغانتويا، الفصل الرابع، لابلياد، ص١٥؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٥٥.



الغروتيسكية اللعب على هذه الدلالة المزدوجة، وإذا جاز القول، على *أعلى وأسفل* اللفظ. ولقد سبق لنا ذكر مقطع لهنري إيتيان يشرح فيه بأن في عصر رابليه جرت العادة عند ابتلاع كأس من النبيذ أن يتم النطق بعبارة مزمور المغفرة: «قلباً نقياً أودع فيَّ يا رب، وروحاً مستقيماً جدده في أحشائي»: وهكذا، فإن النبيذ كان يطهر الأحشاء. لكن المشكل هو أكثر تعقيداً من ذلك. إن الحشى والمصارين مرتبطة بالفضلات. فالحشى لا تكتفي بالأكل والابتلاع، بل هي بدورها تُؤكَل وتُبْتَلع على شكل أحشاء. في «أحاديث السكارى حتى الثمالة» (الكتاب الأول) تتساءل شخصية كانت على أهبة احتساء كأس من النبيذ:

«ألا تودون بعث شيء للنهر؟هذا الكأس سوف ينظف الأحشاء (إذ جرت العادة على تنظيفها في النهر) وهو يلمح إلى الأحشاء التي أكلها وإلى حشاه. إن الحشى مرتبطة مرة أخرى بالموت، بذبح البهائم وبالقتل (نشر الأحشاء في الشمس»[1]). وأخيراً فإنها مرتبطة بالولادة؛ إن الأحشاء هي التي تخرج إلى الوجود.

وهكذا، من خلال فكرة «الأحشاء» فإن الغروتيسك يجمع في عقدة واحدة *الحياة، الموت، الولادة، الحاجات الطبيعية، الطعام؛ إنه المركز الطبوغرافي الجسدي حيث يتبادل الأعلى والأسفل الأمكنة.* ولهذا السبب، كانت هذه الصورة، في الواقعية الغروتيسكية، هي التعبير المفضل عن «الأسفل» المادي والجسدي المزدوج الذي يمنح الموت والحياة، الذي يَلْتَهِم وهو بدوره مُلْتَهَم. إن «أرجوحة» الواقعية الغروتيسكية، اللعب بين الأعلى والأسفل، يتم جعلها متحركة على نحو رائع؛ الأعلى والأسفل، الأرض والسماء تنصهر في بعضها. وسوف نرى لاحقاً السمفونية الهزلية الرائعة التي ابتدعها رابليه من خلال لعبه بالمعاني المزدوجة والمتنوعة للفظة «أحشاء» في الفصول

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٨؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٦٣.



الأولى من كتابه غارغانتويا (حفل الذبح، أحاديث السكارى حتى الثمالة، ولادة غارغانتويا).

في مثالنا لا تدل «نصفية مرق الأحشاء»، موضوع الرهان، على شيء ثمنه بخس فحسب (الأكلة الأرخص)، «القذر»، بل تدل أيضاً على الحياة والحشى. إن هذه الصورة مزدوجة وغامضة إلى حد أقصى.

إن خاتمة المقطع هي بدورها مميزة. بعد الثناء ينتقل المؤلف إلى الشتائم (وهي الوجه الآخر لثناء الشارع)؛ أولئك الذين لهم رأي مخالف عن **الأخبار** فيتم وسمهم «بالمخادعين والجبريين والمضللين والمحتالين والأفَّاكين». وقد كانت هذه النعوت تطلق على من يُرْمَون بالهرطقة، وعلى من يتم الإلقاء بهم في المحرقة. ويواصل المؤلف اللعب بالأمور الجدية والخطيرة. إنه يقارن عن قصد **الأخبار** بالكتاب المقدس والإنجيل، مع ما يستتبعه ذلك من نتائج. إن هذا التلميح الجريء إلى الكنيسة وسياستها له طابع الراهنية لأن لفظ «الجبريين» يحيل ظاهرياً إلى البروتستانت الذين يقولون بالجَبْر.

وعلى هذا النحو، فإن الإطراء على الأخبار، بوصفه أحسن كتاب في العالم، الوحيد والفريد، ولمن يقرؤوه ويؤمنوا به، والاستعداد للتضحية بالنفس للإيمان بفضيلة الأخبار المخلِّصَة (في شكل «نصفية مرق الأحشاء» الساخر والمزدوج)، والرغبة في الحفاظ على هذه القناعة حتى المحرقة (التامة)، وأخيراً الاتهام بالهرطقة الذي يرمى به المعارضون، كل ذلك، من البداية حتى النهاية، هو محاكاة ساخرة للكنيسة المخلِّصَة، التي تستأثر لوحدها بالحق في الحفاظ على الكلام الإلهي وتأويله (الإنجيل). ومع ذلك، فإن هذه المحاكاة الساخرة المخاطِرة تتم في صيغة هزلية، في شكل العبارات المنمقة المرحة للساحة العامة والتي لا تشوب لغتها وأسلوبها شائبة. وهذا يضمن للمؤلف الحصانة. إن بائع الكلام المعسول في المعرضِ لم يسبق أن تم اتهامه بالهرطقة، مهما خرَّص، شرط أن يتكلم بصيغة تهريجية. إن



المظهر الهزلي للعالم كان مشروعا ولذلك لم يكن رابليه يخشى القول بصراحة، في موضع متقدم من الكتاب، إنه خلال شهرين تم بيع نسخ الأخبار بأضعاف ما تم شراؤه من الكتاب المقدس خلال تسعة أعوام.

ولنفحص الآن خاتمة «الاستهلال». إنه ينتهي بسيل من اللعنات والشتائم الموجّهة للمؤلف، إن كانت هناك كلمة كاذبة واحدة في الكتاب، وللقرّاء الذين سيرفضون تصديقه:

«ومع ذلك، من أجل وضع خاتمة لهذا الاستهلال، فإني أعرض نفسي لمائة ألف سلة من الشياطين الشداد، جسداً وروحا، أحشاء ومصارين، إن أوردت كذبة واحدة في الحكاية بأكملها. وبالمثل، فلتحرقكم نار القديس أنطوان، وليصبكم الصرع وتضربكم الصاعقة ولتصبكم القرحة والإسهال. ولتخترقكم نار الشهوة الرقيقة الشريرة، السميكة مثل وبر البقر، المعززة بالزئبق، فلتخترقكم من الإست. ومثل سدوم وعمورة، فلتهلكوا في هاوية السعير، إن أنتم لم تصدقوا بحق كل ما سوف أسرده عليكم في هذه الأخبار»(١).

إن هذا الوابل من اللعنات الشعبية التي تختم الاستهلال هو مميز إلى حد أقصى، خاصة لأنه ينتقل من المدائح المبالغ فيها إلى اللعنات الصاعقة التي لا تقل عنها مغالاة. إن هذا القلب عادي تماماً. الثناء والشتم هما وجهان لعملة واحدة. إن معجم الساحة العامة هو جانوس Janus ذو الوجهين. إن المدائح، وقد سبق وذكرنا ذلك، هي ساخرة ومزدوجة، قد تصل حد الشتيمة: إن المدائح حابلة بالشتائم، ومن غير الممكن وضع خط فاصل دقيق بينها، والقول أين تبتدئ وأين تنتهي الواحدة والأخرى. والشأن كذلك بالنسبة للشتائم. ولو أنه في المدح العادي، هناك فصل بين الثناء والشتم، ففي معجم الساحة العامة، يبدو أنها تعود إلى جسد وحيد لكنه ثنوي الجسم bicorporel يتم شتمه بمدحه

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٧٠؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٤٥.



ومدحه بشتمه. ولهذا السبب، في اللغة المألوفة (وخاصة في العبارات الفاحشة) يكون للشتائم مراراً معنى عاطفي وامتداحي (سوف نحلل فيما بعد أمثلة كثيرة عند رابليه).

وفي آخر المطاف، كان معجم الساحة العامة الغروتيسكي (وخاصة طبقاته الأكثر قدما) موجَّها نحو العالم، وكل ظاهرة من ظواهر هذا العالم في حالة تحول أبدي، انتقال من الليل إلى الصبح، من الشتاء إلى الربيع، من القديم إلى الجديد، من الموت إلى الولادة،. وهكذا فإن هذه اللغة تتخللها مدائح وشتائم لا تخص ظاهرة واحدة أو ظاهرتين. وإن كان ذلك لا يبدو من مثالنا على نحو شديد الوضوح، فإن ازدواجيته أمر لا ريب فيه: هي التي تحدد الطابع العضوي، وكذلك آنية الانتقال من المدائح إلى الشتائم، وكذا نوع من «انعدام دقة واستعداد» متلقي المدائح والشتائم[1].

في الفصل السادس من كتابنا سوف نعود لهذا الانصهار بين المدائح والشتائم في الصورة نفسها، وهذه ظاهرة ذات أهمية استثنائية تسمح بفهم المراحل الكبرى الماضية من الفكر الإنساني، والتي لم يتم إلى حد الآن إبرازها أو دراستها. ولنلاحظ هنا على سبيل التمهيد، وإن بشكل مختزل شيئاً ما، أن في أساس فكرة العالم الموجود في حالة اللااكتمال الأبدي، الذي يموت ويولد في الآن نفسه، يكمن عالم ثنوي

---

(١) إن هذا المتلقي ذو الوجوه العديدة يمثل على نحو فوري جداً حشود مضمار المعرض التي تحيط منصات البهلوانات، والقارئ ذي الوجوه العديدة في الأخبار. هو من يتلقى المدائح والشتائم: وبالفعل، فإن بعضا من هؤلاء القراء يمثلون العالم القديم والتصورات المحتضرة، المتجهمون (الذين لا يعرفون الضحك)، المنافقون، المفترون، الظلاميون، بينما الآخرون يجسدون العالم الجديد، النور، الضحك، الحقيقة؛ جميعهم يشكلون الحشود، الشعب نفسه الذي يموت ويتجدد، ذلك الشعب الفريد، الممدوح والملعون في الآن نفسه. لكن أبعد من ذلك، خلف الحشود، خلف الشعب، هناك العالم بأكمله، غير الجاهز، غير المكتمل، الذي يموت وهو يمنح الحياة والذي يولد كي يموت.



الجسم. إن الصورة ذات النبرة المضاعفة التي تجمع المدائح والشتائم تسعى للقبض على لحظة التحول، بل الانتقال من القديم إلى الجديد، من الموت إلى الولادة. إن هذه الصورة تتوج وتخلع من العرش في الآن نفسه. وخلال تطور مجتمع الطبقات، فإن هذا التصور للعالم لم يكن في مكنته إيجاد تعبير له سوى في الثقافة غير الرسمية، لأنه كان محرم عليه الوجود في ثقافة الطبقات السائدة حيث كانت المدائح والشتائم محددة وثابتة بوضوح، ما دام مبدأ التراتبية الثابتة، والأعلى والأسفل لا يختلطان أبداً، ومادام كامنا في أساس الثقافة الرسمية. ولهذا فإن انصهار المدائح والشتائم هو غريب كلياً عن نبرة الثقافة الرسمية. في حين، فهو يساير على نحو كامل نبرة الثقافة الشعبية للساحة العامة. ونستطيع اليوم تمييز أصداء بعيدة لهذه النبرة المضاعفة في اللغة المألوفة الراهنة. لكن مادامت ثقافة الماضي الشعبية لم تتم دراستها، فإن هذه الظاهرة لم يتم إبرازها هي الأخرى.

إن ما يتميز به المقطع الذي أوردناه، هو مضمون اللعنات المستعملة نفسه. إنها تقدم جميعها تقريباً مظهراً نوعياً للجسد الإنساني. الأولى، الموجَّهة إلى المؤلف بشخصه، تستعرض علم تشريح الإنسان؛ إن المؤلف يهب نفسه بالكامل للشياطين: جسداً وروحا، بأحشائه ومصارينه. ونصادف هنا من جديد كلمتَيْ «الأحشاء» و«المصارين»، اللتان لهما معنى الحياة والحشى.

ومن بين اللعنات السبع الموجهة للقراء، خمسة هي عبارة عن وعيد بالأمراض: ١. نار القديس أنطوان؛ ٢. الصرع («ولتضربكم الصاعقة»)؛ ٣. قرحة الساق («فليلحق بكم الطاعون»)؛ ٤. الإسهال («وليصبكم الإسهال»)؛ ٥. احمرار فتحة الشرج («فلتخترقكم نار الشهوة الرقيقة الشريرة من الإست»).

إن هذه اللعنات تقدم صورة غروتيسكية للجسد الذي يتعرض للحرق، وللوأد، وتصاب السيقان بالشلل، والبطن بالمغص، كما يحل



الألم بأسفل الظهر؛ وبعبارات أخرى، فإن هذه اللعنات تقلب الجسد رأسا على عقب. إن اللعنات تتميَّز دائماً بـ *توجهها نحو الأسفل*، وخاصة الأرض، والسيقان، والدُّبُر.

واللعنتان الأخيرتان هما كذلك: الصاعقة («البرق الذي يسقط من أعلى إلى أسفل»)؛ ٢. «فلتهلكوا في الهاوية، في السعير، في النار»، بعبارة أخرى، فليبتلعكم الجحيم.

يتم التعبير عن كل هذه اللعنات بصيغ معتادة وتقليدية. واحدة من ضمنها ذات أصل غاسكوني («فليلحق بكم الطاعون»)، وقد استخدمها رابليه مرات عديدة؛ أما الصيغة الأخرى، بالنظر إلى اللازمة والسجع، فلعلها مأخوذة عن بعض من أغاني الشارع. في الكثير من الكلمات النابية يتم جمع الطبوغرافيا الجسدية بالطبوغرافيا السماوية (البرق، التراب، الكبريت، النار، المحيط).

إن هذا الدعاء باللعنات في ختام المقدمة يمدها بنهاية دينامية للغاية وهذه حركة مُسْفِلَة ومشددة، عنيفة، إنها نزول الأرجوحة الغروتيسكية حد ملامسة الأرض قبل توقفها. لقد كان من عادة رابليه الختم إما بعبارات بذيئة أو بدعوة للشرب وتناول ما لذ وطاب من طعام.

ومن أوله إلى آخره، كُتِب استهلال بانتاغرويل بنبرات عامية، بأسلوب الساحة العامة. إننا نسمع «صيحة» باعة المعرض الجوالين، والمشعوذ، وبائع العقاقير العجيبة، وبائع الكتب الرخيصة، ونسمع في الأخير لعنات بذيئة تعقب إعلانات ساخرة ومدائح ذات معنى مزدوج. وهكذا، فإن نبرة وأسلوب الاستهلال تستعمل أجناس الإعلان وأجناس اللغة المألوفة المستعملة في الساحة العامة. في هذا الاستهلال، الكلام هو «الصيحة»، أي الكلمة البذيئة الملفوظة وسط الحشد، النابعة من الحشد والموجهة إليه. إن الذي يأخذ الكلمة متضامن مع الجمهور، إنه لا يعارضه، ولا يقدم له الموعظة، لا يتهمه، ولا يخيفه، إنه يضحك معه. ليس في أحاديثه ولو مسحة خفيفة من الجد الكئيب، ولا خوف،



أو تعظيم، أو ذل. إنها أحاديث مرحة بالكامل، جريئة، فاجرة وصريحة، يسمع صداها بكل حرية في الساحة الاحتفالية، بعيداً عن التحفظات والأعراف والمحرمات اللفظية.

لكن في الوقت نفسه، وقد رأينا ذلك سابقاً، فالاستهلال بكامله هو عبارة عن تحريف بارودي للمناهج الإكليروسية في الإقناع. خلف الأخبار نجد الإنجيل؛ وخلف المديح الحماسي المنصب على هذا الكتاب، صاحب الفضائل المُنْجِيَة، نجد الطابع الحصري للحقيقة الصادرة عن الكنيسة؛ وخلف الشتائم واللعنات نجد التعصب، والتخويف ومحارق الكنيسة. هي سياسة الكنيسة وقد تُرْجِمَت إلى لغة الإعلان العام المرح والساخر. ومع ذلك، فإن الاستهلال أوسع وأعمق من البارودیات الغروتیسکية المعتادة. إنه يُحرِّف أسس الفكر القروسطي نفسها، بل وحتى مناهج إثبات الحقيقة والإقناع داخل هذا الأخير، تلك التي لا تنفصل عن الخوف والعنف والجد والتعصب، الكئيبة والأحادية الاتجاه. إن الاستهلال يدخلنا في جو مختلف كلياً، متعارض تماماً مع الحقيقة الجريئة، الحرة والمرحة.

إن استهلال غارغانتويا (أي الكتاب الثاني الذي وضعه رابليه) تم بناؤه على نحو شديد التعقيد. إن معجم الساحة العامة يتآلف مع عناصر تنتمي للعلم الكتبي الإنساني ومع سرد لمقطع من **مأدبة** أفلاطون. لكن العنصر الأساسي هاهنا، مرة أخرى، يظل هو معجم الساحة العامة ونغمات المدائح والشتائم، وهي هذه المرة أشد تدقيقاً وتنوعاً، وتمس ذاتاً وموضوعاً أشد غنى.

إنه يبتدئ بإهداء مميز:

«يا أشرف السكارى وأذيعهم صيتا، وأنتم يا أغلى المصابين بالجدري»[1]. وهذه المناداة تعبر فورياً عن النبرة المألوفة والشعبية

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٣؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٢٥.



الظاهرة في الحوار بأكمله مع القراء (وبالأحرى المستمعين، لأن لغة الاستهلال لفظية على نحو خاص).

هنا أيضاً، تختلط الشتائم بالمدائح. وتجتمع عبارات التعظيم بالنعوت الفاجرة: «السكارى»، «المصابون بالجدري». نجد مرة أخرى المديح المشوب بالقدح والقدح المشوب بالمدح الخاص باللغة المألوفة للساحة العامة.

الاستهلال بكامله، من أوله إلى آخره، تم تشييده مثل حوار مألوف بين بائع في معرض وجمهوره المحتشد أسفل المنصة. نجد باستمرار عبارات من قبيل: «لا يساوي في نظركم قشرة بصلة» «عند فتح هذه العلبة، ستجدون داخلها»، «يا تلاميذي الطيبين وغيركم من الحمقى المرحين»، ألم يسبق لكم أن بادرتم بفتح قنيناتكم من لولبها؟»[١]، إلخ. إن النبرة المألوفة والفجة في كل هذا التوجه إلى المستمعين بديهية حد الكمال.

وتتخلل بقية الاستهلال شتائم مباشرة موجهة هذه المرة إلى أطراف ثالثة: «طفيلي»، «مشوه»، «صعلوك»، «متجهم»[٢].

إن الشتائم المألوفة، الودية أو الصريحة تنظم الدينامية اللفظية للاستهلال كله وتحدد أسلوبه. في الفقرة الأولى، يقدم رابليه شخصية سقراط مثلما يصفه ألسيبياد Alcibiade في مأدبة أفلاطون. في عصر رابليه، كان الهومنسيون يشبهون سقراط عن طيب خاطر بالتماثيل السِّيلانية Silènes، وهذا ما يفعله غيوم بودي Guillaume Budé وإيراسموس أيضاً. في ثلاث من مؤلفاته من بينها واحد (Sileni Alcibiadis) الظاهر أن رابليه استعمله كمصدر (وإن كان على علم بمأدبة أفلاطون). ومع ذلك، فإن رابليه ربط هذا النمط الهومنسي الذائع

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٤؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٢٩.
(٢) الأعمال، لابلياد، ص٦؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٣١.



بالأسلوب اللفظي لاستهلاله: لقد شدد بكثير من القوة على جمع المدائح بالشتائم التي يضمها. وها هو المقطع:

«قال ألسيبياد إن سقراط كان على ذلك النحو، إذ عندما لا ترون سوى خلقته، وبالحكم عليه من مظهره الخارجي، فإنه لا يساوي قشرة بصلة ما دام أنه كان ذميما وتدعو هيئته للسخرية: له أنف نافر، ونظرة ثور، ووجه أحمق، له سلوك ساذج، خشن الملبس، لا يحوز مالا، محروم من الحب، عاجز عن القيام بواجبات الحياة العامة؛ ضاحك على الدوام، مستعد دوماً لاقتسام كأس مع أي كان، ساخر على الدوام، يخفي دائماً حكمته الإلهية. لكن عند فتح هذه العلبة، ستجدون بداخلها عنصراً سماوياً لا يقدر بثمن: ذكاء يفوق ما يمتلكه البشر، همة نفس جبَّارة، شجاعة لا تقهر، رصانة لا مثيل لها، صفاء لا منازع له، صرامة كاملة، زهد عجيب في كل ما يسعى بنو البشر نحوه جاهدين، ساهرين، لاهثين، عاملين، مبحرين، ومتناحرين»[1].

إننا لا نرى هنا فارقاً كبيراً مع النموذج البدئي (أي أفلاطون وإيراسموس)، لكن نبرة التعارض بين سقراط البرَّاني وسقراط الجوَّاني مألوفة جداً: إن انتقاء الألفاظ والعبارات في وصف خلقة سقراط، بل إن تضافرها يقرب هذا البورتريه من الدعاء القدحي، ومن مراكمة الشتائم الرابليهية المحضة؛ إننا نستشعر خلف هذا الدعاء وجود الدينامية الكامنة للشتائم والبذاءات. إن وصف خصال سقراط الجوَّانية هو بدوره مبالغ فيه داخل المقام الامتداحي: إنه مراكمة لصيغ التعظيم، بل نستشعر خلفه وجود الدينامية الكامنة لمديح الساحة العامة. ومع ذلك، فإن العنصر البلاغي طاغي جداً.

وتجدر هنا الإشارة إلى تفصيل له مغزى بالغ الأهمية: حسب أفلاطون (المأدبة)، فإن التماثيل السيلانية تباع في دكاكين النحاتين، وإذا فتحناها،

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٥؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٢٥.



نجد صورة الإله. ويقوم رابليه بنقل التماثيل السيلانية إلى دكاكين باعة العقاقير التي، كما نعلم، كان الشاب غارغانتويا يحب ارتيادها لدراسة حياة الشارع، وداخل هذه التصاوير الصغيرة، نجد كل أنواع العقاقير، من بينها عقار شعبي جداً: مسحوق الأحجار الكريمة التي كان يعتقد أن لها فضائل علاجية. إن تعداد هذه العقاقير (التي لن نوردها هنا) يتخذ إذن طابع الإعلان الذي تصدح به أفواه باعة العقاقير والمشعوذين عالياً في الساحة العامة، والذي كان معتاداً جداً في عهد رابليه.

إن كل صور الاستهلال الأخرى مشبعة بجو الساحة العامة. إننا نشعر كل لحظة بأن المدائح ـ الشتائم هي المحرك لمجموع الخطاب، وبأنها تحدد نبرته، وأسلوبه وديناميته. ويكاد أن يكون الاستهلال خالياً من أي كلمة موضوعية، بمعنى كلمة محايدة، إزاء المدائح ـ الشتائم. إننا نصادف في كل موضع صيغ التشبيه والتعظيم المستخدمة في الإعلان. مثلاً:

«آه، كم إن نكهة النبيذ، أشهى، وأضحك، وأعطف، وأسمى وألذ من نكهة الزيت!»، «تنسم وتذوق هذه الكتب الجميلة الدسمة للغاية»[1].

إننا ندرك في المثال الأول الإعلان الموزون الذي يطلقه الباعة في الساحة العامة أو في الشارع، في المثال الثاني، فإن صفة «الدسمة للغاية» تنطبق على الدواجن واللحوم الرفيعة. إننا نسمع في كل مكان «صيحة» الساحة العامة التي درسها غارغانتويا الشاب تحت إشراف الحكيم بُونُوكْراتْ، الساحة المليئة بـ«دكاكين باعة العقاقير والأعشاب والأدوية»، و«مَراهِمِهم الغريبة» و«حِيَلِهم» و«الكلام المنمق» الذي يمتاز به ناس شُونِيسْ «الذين هم بطبعهم متحدثون كبار وباعة مخادعون بارعون لحيوانات خرافية»[2].

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٤؛ كتاب الجيب، مجلد ٢، ص٢٩.
(٢) الأعمال، لابلياد، ص٧٧؛ كتاب الجيب، مجلد ٢، ص٢٠٩.



وهاهي نهاية الاستهلال:

«والآن، استمتعوا يا أحبتي، واقرؤوا بسرور التتمة من أجل لذة الجسد وصحة الكلى! لكن انصتوا أيها الأغبياء، ولتقطع قرحة الزهري سيقانكم! ولا تنسوا أن تشربوا نخب صحتي بالمثل، وسوف أوافقكم الرأي على الفور»[١].

نستطيع ملاحظة أن لهذا الاستهلال نهاية مختلفة شيئاً ما عن نهاية استهلال بانتاغرويل: إذ بدل النطق بسلسلة من اللعنات، فإن المؤلف هنا يدعو قرائه للاستمتاع والشرب. إن الشتائم واللعنات تمتلك هنا معنى ودي. إن صفتي «أحبتي» و«أغبياء» واللعنة الغاسكونية «قرحة الزهري»، المعروفة سابقاً، موجهة للأشخاص أنفسهم. إن هذه السطور الاخيرة تقدم لنا المُرَكَّب الرابليهي بكامله في صيغته الأولية جداً: كلمات مرحة، بذاءات فاحشة، مأدبة. إنها في حقيقة الأمر التعبير الأشد بساطة عن «الأسفل» المادي والجسدي المزدوج الأضداد: ضحك، طعام، فحولة، شتائم ـ مدائح.

إن الصور الرئيسية المكونة للاستهلال كله هي صور مأدبة. فالمؤلف يحتفي بالنبيذ، الذي يفوق من كل نواحيه الزيت (رمز الحكمة الورعة بينما النبيذ رمز للحكمة الحرة والمرحة). إن معظم النعوت والتشبيهات التي يطلقها رابليه على الأمور الروحانية تنتمي إذا جاز القول إلى لغة المائدة. إنه يعلن بكل صراحة بأنه لا يكتب إلا وهو يأكل ويشرب ويضيف قائلاً:

«وهكذا إنها اللحظة المناسبة من أجل التطرق لهذه الأغراض السامية وهذه الفنون العالية، مثلما كان يتفوق في القيام بذلك هوميروس Homère، نموذج كل الفيلولوجيين، وإنيوس Ennius، أب الشعراء

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٥؛ كتاب الجيب، مجلد ٢، ص٣١.



اللاتينيين، حسب شهادة هوراس، رغم أن أحد الأوغاد زعم بأن هذه الأبيات تعبق برائحة النبيذ أكثر منها برائحة الزيت»[1].

وأخيراً فإن النمط المركزي في الاستهلال ـ العرض المقدم للقارئ من أجل البحث عن المعنى الخفي لأعماله ـ قد تم التعبير عنه هو أيضاً بمعجم الطعام: فالمؤلف يشبه المعنى الخفي بنخاع العظام. إن صورة تذوق المعنى الخفي هذه تميز رابليه على التخصيص إلى درجة كبيرة وكذا منظومة صور الاحتفال الشعبي كلها. إننا نكتفي هنا بالإشارة إلى هذا الأمر، ما دمنا سنفرد فصلاً خاصاً لصور المأدبة عند رابليه.

إن معجم الساحة العامة يلعب أيضاً دوراً مهيمناً في استهلال الكتاب الثالث، الأكثر تميزاً وغنى من حيث الأنماط عن كل مقدمات رابليه.

إنه يبتدئ بالكلمات التالية:

«أيها الأخيار، يا أشرف السكارى، وأنتم أيها المصابون بالنقرس الذين لا يقدرون بثمن، هل رأيتم يوماً ما ديوجين الكلبي؟»[2].

ثم يسترسل في شكل حوار مألوف مع المستمعين، حوار يطفح بصور المأدبة، بعناصر الهزل الشعبي، والكناية، والتحفظات، والتحريفات اللفظية. إنها بكل بساطة عبارات الدجالين من باعة المعرض قبل العرض المسرحي. وقد حدَّد جان بلاطار نبرتها بحق بهذه الكلمات:

«إن نبرة الاستهلال في بدايته هي نبرة كلام معسول، فيه الكثير من الطرائف الغريبة». (شرح بلاطار في طبعة من تحقيق أبيل لوفران)[3].

ويختتم الاستهلال بسيل من الذم شديد الحدة والحيوية. يدعو المؤلف مستمعيه إلى شرب محتوى برميله بأقداح كاملة، قرن وفرة

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٥؛ كتاب الجيب، مجلد ٢، ص٣١.
(٢) الأعمال، لابلياد، ص٣١٩؛ كتاب الجيب، مجلد ٣، ص٤٩.
(٣) حاشية رقم ٢، ص٥. باريس، شامبيون، ١٩٣١.



حقيقي. لكنه لا يدعو سوى الناس الشجعان، الذين يهوون العيش والمرح والهرش والرفش. أما عن الآخرين: الطفيليون، الأدعياء، محدثو الحرج، المنافقون والصراصير، فإنه يبعدهم صارخا:

«تراجعوا، يا غلاظ!اخرجوا من المقلع، ابتعدوا عن شمسي، يا رهبان الشيطان!هل قدمتم هنا للغو، تشتمون رائحة نبيذي، وللتبول على برميلي؟ ها هي العصا التي أوصى ديوجين بوضعها إلى جانبه، بعد موته، لطرد وسلخ جلد ديدان القبر، وكلاب [سيربيروس] ثلاثية الرأس تلك. إذن، تراجعوا، أيها المتزمتون!إلى خرافكم يا غلاظ!اخرجوا من هنا يا صراصير، بلعنة الشيطان، هيا، اسرعوا! هل ما تزالون هنا؟ لسوف أتخلى عن حصتي من بَابِيمَانْيَا (بلاد قداسة البابا في الجنة الموعودة لأصحابه) إن أمسكت بكم. هئ هئ! هئ هئ هئ ئئئئ! انصرفوا! انصرفوا! هل سيذهبون؟ ألا فليتعذر عليكم البراز أبد الدهر إلا بعد جلدكم بالسياط، وليتعذر عليكم البول إلا بالوضع المقلوب، ولن تتهيجوا إلا بعد الضرب بالعصا!»[1].

إن الشتائم والضربات لها متلقي محدد بدقة أكثر مما هو عليه في استهلال بانتاغرويل. إنهم ممثلوا الحقيقة البالية المخيفة، ممثلوا التصورات القروسطية، «الظلمات القوطية». منافقون وجادون على نحو كئيب، هم رسل ظلمات الجحيم، «ديدان القبور وكلاب سيربيزوس». إنهم يحجبون الشمس: إنهم أعداء الحقيقة الجديدة، الحرة، المرحة، التي يجسدها هنا برميل ديوجين وقد تحول إلى برميل نبيذ. إذ لديهم الجرأة على نقد نبيذ الحقيقة المرحة والتبول على البرميل. إن رابليه يلمح إلى تنديد، وتشهير واضطهاد مناهضي الضحك agélastes للحقيقة المرحة. إنه يستعمل ذماً مثيراً للفضول: لقد جاء هؤلاء الأعداء «يشتمون رائحة نبيذي»، إن كلمة «يَشْتَمُّونَ» culletants تعني هنا

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٢٩؛ كتاب الجيب، مجلد ٣، ص٦٧.



«ينتقدون»، «يتهمون»، لكن رابليه يرى في الكلمة لفظة cul (دبر) ويعطيها هنا طابعاً قدحيا ومُسْفِلاً. ومن أجل تحويل هذا الفعل إلى كلمة بذيئة فإنه يجعل لها جناسا بكلمة «culletants».

في الفصل الأخير من بانتاغرويل، يستفيض رابليه في صيغة القدح هذه. إنه يتحدث عن المتزمتين الذين يمضون أوقاتهم في «قراءة كتب بانتاغرويلية» ليس من أجل الاستمتاع وإنما لإيذاء الناس «sçavoir est articulant, monorticulant, torticulant, culletant, couilletant et diablicülant, c'est - à - dire callumniant» المعرفة توضح، تستوضح، تلوي العنق، تتشمم، تستخصي، تشيطن، أي تُشَهِّر»[1].

وهكذا، فإن الرقابة الكنسية (أي السوربون La Sorbonne) التي تُشَهِّر بالحقيقة المرِحة يتم وضعها في «الأسفل» الجسدي، «الدبر» و«الخصيتين». وفي السطور اللاحقة، يشدد رابليه أكثر على هذا الإسفال الغروتيسكي عبر تشبيه الرقباء بـ«محتالي القرية الذين ينبشون ويبعثرون فضلات الصغار في موسم قطاف الكرز للعثور على النوى وبيعها»[2].

ولنعد لنهاية الاستهلال. إن ديناميته تزداد لأن رابليه يستشهد بالصرخة التقليدية التي يطلقها الرعاة لتنبيه كلابهم وإثارتها (هيء، هيء، هيء، هيء، هييء). إن السطور الأخيرة مُحَقِّرَة على نحو عنيف ومسفلة. وللتعبير عن انعدام الأهلية التامة والعقم المطلق لدى المشهرين المتجهمين بنبيذ الحقيقة المرحة، يعلن رابليه أنهم عاجزون عن التبول والتغوط والتهيج ما لم يتم ضربهم قبل ذلك. بعبارات أخرى، كي ينتجوا، ينبغي استعمال الرعب والتعذيب «جلدهم بالسياط»، «بالوضع المقلوب»، وهي ألفاظ تدل على أصناف التعذيب والجلد في الأماكن

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٣١٣؛ كتاب الجيب، مجلد ١، ص٤٣٩.
(٢) المرجع نفسه، ص٣١٣؛ كتاب الجيب، ص٤٣٩.



العامة. إن مازوشية المشهرين المتجهمين هي إسفال غروتيسكي *للخوف وللعذاب* وهما مقولتان سائدتان في التصور القروسطي للعالم. إن إشباع الحاجة الطبيعية بفعل الخوف هو إسفال تقليدي ليس فقط للرعديد، ولكن للخوف بذاته. إنه أحد التنويعات الشديدة الأهمية لـ«موضوعة مالبروغ». ويتطرق لها رابليه بتفصيل في الواقعة الأخيرة التي لم ثبتت صحتها، التي تختم الكتاب الرابع.

إن بانورج الذي صار تقياً وجباناً، في الكتابين الأخيرين (وخاصة في الرابع)، ومهووسا بتوهمات صوفية، لما رأى قطاً في الظلام ظن أنه عفريت، وجراء الانفعال تغوط في سرواله. إن الرؤية الصوفية الناشئة عن الخوف تحولت إلى فيض من الإسهال. ويقدم رابليه تفسيراً طبيا للظاهرة:

«إن فضيلة الحصر التي يمتلكها العصب الذي يحبس العضلة المسماة عاصرة sphincter (وهي فتحة الشرج) قد ارتخت نظراً لقوة الخوف الذي أحسه أثناء توهماته. أضف إلى ذلك صخب هذه القذائف المدفعية، المرعبة في أسفل السفينة أكثر مما هي على ظهرها. إذ إن من بين أعراض ومضاعفات الخوف هو أنه يفتح باب السراي حيث يتجمع الغائط مؤقتاً»[1].

ثم يسرد رابليه قصة السييناني بانطولف دو لكاسين Siennois Pantolfe de la Cassine الذي، حينما كان يعاني من الإمساك، دعا بدويا إلى أن يهدده بمذراة، وبعد ذلك انفرج حاله بأعجوبة، وقصة فرانسوا فيون الذي شكر إدوارد ملك انجلترا لأنه رسم في مراحيضه أسلحة فرنسا التي تصيبه بخوف رهيب. إن الملك كان يظن أنه بفعله ذاك يهين فرنسا، لكن في حقيقة الأمر كانت مشاهدة هذه الأسلحة المخيفة المرسومة على نحو جيد أمراً يريحه (يتعلق الأمر هنا بقصة قديمة جداً

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٧٢٦؛ كتاب الجيب، مجلد ٤، ص٥٨١.



وصلتنا في صيغ كثيرة، منذ القرن الثالث عشر، والتي تعود إلى شخصيات تاريخية مختلفة). في كل هذه الحكايات، يعتبر الخوف علاجاً مفيداً للإمساك.

يعد إسفال المعاناة والخوف عنصراً له أهمية كبرى في المنظومة العامة لإسفالات الجِد القروسطي، المشبع بالخوف والمعاناة. ثم إن جميع مقدمات رابليه الاستهلالية قد خصصت له. نلاحظ أن استهلال بانتاغرويل قد حاكى سخريا، عبر اللغة المرحة لصيحة الشارع، الطرائق القروسطية للحقيقة المخلِّصة، إنه يسفل «المعنى الباطن»، «الأعمال المروعة» Mystères في الدين، والسياسة والاقتصاد بفضل نقلها إلى صعيد الأكل والشرب. ينبغي للضحك أن يخلص الحقيقة المرحة حول العالم من طبقات الكذب الكئيب التي تخفيها، والتي نسجها الجِدُّ الذي يولد الخوف والمعاناة والعنف.

إن موضوعة استهلال الكتاب الثالث مشابهة لذلك. إنها تدافع عن الحقيقة المرحة وحقوق الضحك. إنه يسفل الجد القروسطي المفتري والمتجهم. إن المشهد الختامي، حيث يتم شتم الظلاميين وطردهم أمام برميل ديوجين المملوء بالنبيذ (رمز الحقيقة المرحة والحرة)، يمنح خلاصة حيوية لكل هذه الإسفالات.

وسوف يكون من الخطأ كلياً الاعتقاد أن الإسفال الرابليهي للخوف والمعاناة المندحرين إلى منزلة إشباع الحاجات الطبيعية ليس سوى صلافة فظة. لا ينبغي أن يغيب عن الذهن أن هذه الصورة، والشأن كذلك بالنسبة لجميع صور الأسفل المادي والجسدي، هي صورة مزدوجة، ونشعر أن نمط الفحولة، والولادة والتجديد يحيا فيها. لقد أثبتنا ذلك في السابق، ونحن نجد الآن براهين إضافية. في حديثه عن «مازوشية» المفترين المتجهمين يضع رابليه التهيج الجنسي بعد إشباع الحاجات الطبيعية، أي القدرة على إنجاز فعل الإنجاب.

في ختام الكتاب الرابع، يتلفظ بانورج، الذي أراح نفسه بقضاء



حاجته في ثيابه بفعل الخوف الصوفي، بالعبارات التالية بعد أن تخلص من خوفه واستعاد ابتسامته:

«آه، طيخ!طيخ!أي نعم!اللعنة على الشيطان ما هذا؟هل تطلقون على ذلك اسم إسهال، خراء، بعر، غائط، روث، براز، تغوط، وساخة، وسخ، فضلات، جحر، براح، نجاسة، دخان، بقايا في الأمعاء؟أعتقد أنه زعفران اسبانيا، طيخ!طيخ!طيخ!إنه زعفران اسبانيا!هللويا، حمداً للرَّب! فلنشرب!»[١].

هذه الكلمات هي في الواقع الأخيرة التي كتبها رابليه. إنه يذكر خمسة عشر اسما للفضلات، بدء بالأكثر سوقية وصولاً إلى الأكثر حذلقة. وفي النهاية، يتم تسميتها «زعفران اسبانيا»، بمعنى شيء ثمين للغاية وممتع. وتختم هذه الخطبة المسهبة بدعوة للشرب، مما يعني في لغة الصور الرابليهية التقرب إلى الحقيقة.

إن طابع الفضلات المزدوج، وصلتها بالانبعاث والتجدد ودورها الخاص في الانتصار على الخوف يتجلى هنا بوضوح شديد. إنها *المادة المرِحة*. في الصور النجاسية الأكثر قدما، وقد قلنا ذلك سابقاً، ترتبط الفضلات بالفحولة والخصوبة. من جهة أخرى، *تمتلك الفضلات قيمة شيء يوجد على المسافة نفسها الواقعة بين التراب والجسد، شيء يقرب بينهما*. إنها كذلك شيء يوجد على المسافة نفسها الواقعة بين الجسد الحي والجسد الميت المنحل، الذي يتحول إلى تربة جيدة، إلى سماد؛ إن الجسد يمنح الفضلات للأرض طوال الحياة؛ إن الفضلات تخصب التربة، مثل جسد الميت. لقد شعر رابليه بكل هذه الفروقات الدقيقة وميزها، وهي، كما رأينا الآن، لم تكن غريبة عن تصوراته الطبية. بالنسبة إليه، هو واصف ووريث الواقعية الغروتيسكية، كانت *الفضلات* علاوة على ذلك *مادة مرحة ومزيلة للسُّكر، في الآن نفسه*

---

(١) الأعمال، لابلياد، ٧٢٩؛ كتاب الجيب، مجلد ٤، ص٥٨٧.



مسفلة وطيبة، تجمع القبر والولادة في شكلها الأقل تراجيدية، شكل هزلي، غير مرعب بتاتا.

ولهذا السبب ليس هناك ولا يمكن أن يكون هناك شيء من البذاءة أو الكلبية في الصور النجاسية عند رابليه (والشأن كذلك في صور الواقعية الغروتيسكية). إن قذف الفضلات ورش البول، ووابل الشتائم المسلطة على العالم القديم المحتضر (والوليد في الوقت نفسه) تمثل *جنائزه المرحة*، المتطابقة تماماً (لكن على صعيد الضحك) لإهالة التراب على القبر تعبيراً عن المحبة أو لرمي البذور في الأخذوذ (في حضن الأرض). وبالمقارنة مع الحقيقة القروسطية الكئيبة واللاجسدية، فإنها تجسيم مرح، رجوع هزلي إلى التراب.

لا يجب أن تغيب عن ذهننا كل هذه الأفكار عند تحليل الصور النجاسية التي تزخر بها أعمال رابليه.

ولنعد إلى استهلال الكتاب الثالث. إذ لم نفحص بعد سوى بدايته وخاتمته. إنه يبتدئ بـ«صيحة» البائع الدجال في المعرض وينتهي بالسَّباب. لكن في هذه الحالة، فإن أشكال معجم الساحة العامة التي نعرفها مسبقاً ليست هي كل شيء، إن الساحة العامة تكشف هنا مظهراً جديداً له أهمية قصوى. إننا نسمع أيضاً صوت نذيرة الجيش الذي يعلن الاستنفار، والحصار، والحرب والسلم، والذي تتوجه صيحاته إلى كل الهيئات، والحرف. إننا نبصر الوجه التاريخي للساحة العامة.

الواضح أن الوجه الأبرز في الاستهلال الثالث، أي ديوجين أثناء حصار كورانثيا، قد تمت استعارته على نحو مباشر، من كتاب لوسيان، **الوسيلة إلى كتابة التاريخ**، والذي كان رابليه يعرف جيداً ترجمته اللاتينية التي وضعها بودي Budé، في إهدائه لـ *حواشي على الفتاوي الرومانية* Annotations aux Pandectes. وبقلم رابليه، تتحول هذه الواقعة كلياً. إنها تزخر بالإشارات إلى أحداث معاصرة تتصل بالصراع القائم بين فرنسا وشارلكان، وبالتدابير الدفاعية التي اتخذتها باريس. إن رابليه



يصف بتفصيل، ويقدم تعداداً مشهوراً للأشغال المتعلقة بالدفاع والتسليح. ويعد، ضمن الأدب العالمي بأكمله، التعداد الأشد ثراء من حيث الأهداف العسكرية والأسلحة: إذ نجد فيه، من ضمن أشياء عديدة، إثنى عشر اسما للسيوف، وثمانية أسماء للرماح، الخ.

إن هذه المدونة تمتلك طابعاً خاصا. إنها *الأسماء التي يصدح بها عالياً في الساحة العامة*. ولدينا أمثلة مشابهة في أدب نهاية العصر الوسيط. وتضم الأعمال Les Mystères على الخصوص تعداداً طويلاً للأسلحة. وهكذا، في أعمال العهد القديم Les Mystères du Vieux Testament، كان يصل الأمر بضباط نبوخذنصر Nabuchodonosor عند الاستعراض إلى استظهار ثلاث وأربعين صنفا من أصناف السلاح.

وفي عمل آخر، *عمل القديس كونتان* (نهاية القرن ١٥) والذي يزخر على نحو خاص بالتعدادات من كل صنف، يقوم قائد الجيش الروماني بذكر خمس وأربعين نوعاً من الأسلحة.

إن هذه التعدادات هي من صميم الساحة العامة. إنها إظهار واستعراض للقوات المسلحة، القصد منها نيل إعجاب عامة الشعب. وأثناء تدريب الجنود، والتهيئة، وانطلاق الحملة (أنظر رابليه، دعوات بيكركول) كان نذيرة الجيش يصرخ بأعلى صوت أسماء مختلف أصناف الأسلحة، والكتائب (الألوية)؛ وبالمثل كان يتم النداء في الناس بأسماء المقاتلين الحائزين على أوسمة أو الذين سقطوا في ساحة الشرف. إن هذه التعدادات الصوتية، المهيبة كانت تهدف فرض الاحترام من خلال كَمّ الأسماء والألقاب، ومن خلال طولها أيضاً (كما في المثال الذي يقدمه رابليه).

إن مجموعات الأسماء والألقاب التي لا نهاية لها أو تضافر الأفعال والصفات، التي تشغل أحياناً صفحات كثيرة، كانت أمراً مألوفاً في أدب القرن ١٥ و١٦. ونجد قدراً هائلاً منها عند رابليه؛ مثلاً في الاستهلال الثالث، يستعمل أربعة وستين فعلاً للإشارة إلى ما يجريه ديوجين على



برميله من حركات وألعاب (وهي مقابل لأنشطة المواطنين الحربية)؛ في الكتاب الثالث نفسه، يذكر رابليه ثلاثمائة وثلاث نعتا لوصف الأعضاء التناسلية الذكورية في حالة جيدة وفي حالة سيئة ومائتان وثمانية نعتا لوصف درجة غباء المهرج تريبولي؛ وفي *بانتاغرويل* فهو يعدد عناوين المائة وأربعة وأربعين كتابا الموجودة في خزانة سان فيكتور؛ وفي الكتاب عينه، يتم ذكر تسع وسبعين شخصية بمناسبة زيارة الجحيم؛ في الكتاب الرابع، نجد مائة وأربعة وخمسين اسما للطهاة المختفين «داخل أنثى الخنزير» (حادثة معركة المغفلين)؛ وفي الكتاب نفسه، نجد مائتا واثنى عشر تشبيها في وصف *كارمبرونان* Quaresmeprenant، وأسماء مائة وثمانية وثلاثين طبقاً المقدمة من طرف عبَّاد البطن تقربا إلى زعيمهم صاحب البطن الضخم.

كل هذه التعدادات تحتوي تقييما مدحيا ـ قدحيا (فيه مبالغة). لكن هناك بالتأكيد اختلافات كبيرة بين التعدادات المتنوعة التي تخدم كل واحد من الأهداف الفنية المتباينة. وسوف ندرس في الفصل الأخير قيمتها الفنية والأسلوبية. وفي الوقت الحاضر، نشير فقط إلى نوعها الخصوصي: تسمية الموكب *العظيمة*.

إنها تسبغ على الاستهلال نبرة جديدة تماماً. بالطبع، لا يُظْهِر رابليه أبداً نذيرة الجيش، إن التعداد هو من صنع المؤلف الذي استعار أعلاه نبرة بائع المعرض الدَّجَّال، و«صاح» بسلعته بنبرة الخَمَّال، البائع المتجول، ويسلط على أعدائه وابلا من الشتائم البذيئة. وهو الآن يتبنى نبرة النذيرة المهيبة، والتي ندرك فيها بجلاء التمجيد الوطني للأيام التي كتب أثناءها الاستهلال. إن الوعي بالأهمية التاريخية للحظة يجد تعبيره المباشر في المقطع التالي:

«في نظري من الخزي غير القليل الظهور بمظهر المتفرج المتفرغ الذي يشاهد الناس الشجعان، الفصحاء، البواسل، الذين، وعلى مرأى



أوربا بأكملها، يلعبون هذه المسرحية المجيدة وهذه الكوميديا المأساوية [...][1]».

تجدر الإشارة هاهنا إلى المسحة الفرجوية في هذا الوعي والإدراك، كتعبير عن جسامة اللحظة التاريخية.

إلا أن هذه النبرة المهيبة تختلط شأن النبرات الأخرى بباقي عناصر الساحة العامة المتنوعة، مثلاً، بالمزحة الفاحشة عن نساء كورانثيا اللاتي وهبن أنفسهن بطريقتهن لأجل الدفاع، وبنبرات توجيه الكلام المألوف، والشتائم، واللعنات، وعبارات القسَم الجاري بها العمل في الساحة العامة. ولا يتوقف الضحك عن ترديد صداه. إن الوعي التاريخي لدى رابليه ومعاصريه لا يخشونه بتاتا. الشيء الوحيد المخيف هو *الجد الأحادي الجانب والجامد.*

في الاستهلال، لا يشارك ديوجين في النشاط الحربي لمواطنيه. لكن وحتى لا يبقى جالسا دون فعل أي شيء في هذه اللحظة التاريخية الكبرى، يقوم بدحرجة برميله إلى أن يصل به سور الحصن ويقدم على كل الحركات الممكنة والمتخيلة والخالية جميعها من كل معنى أو هدف عملي. لقد سبق وذكرنا أن رابليه يستعمل من أجل الإشارة إليها أربعة وستين فعلاً، يستقيها من مجالات التقنية والصناعة التقليدية الأشد تنوعا. إن هذا الهياج المحموم وغير المجدي حول البرميل هو تحريف بارودي لنشاط المواطنين الجدي، لكن ليس فيه أدنى فكرة تحقير محض، عادي وأحادي الجانب لهذا العمل. يتم التشديد على كون أن باروديا ديوجين المرحة هي بدورها مفيدة ولاغنى عنها، وعلى أن ديوجين يساهم بطريقته في الدفاع عن كورانثيا. إذ يمنع على المرء أن يبقى متفرغا، والضحك ليس بتاتاً ملء للفراغ. إن الحق في الضحك وفي المحاكاة الساخرة المرحة لأي شيء جدي *كائناً ما كان* لا يعارض

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٣٢٤؛ كتاب الجيب، مجلد ٣، ص٥٧.



مواطني كورانثيا الأبطال ولكن يناهض الوشاة والمنافقين المتجهمين، أعداء الحقيقة الحرة والمرحة. وعندما يساوي المؤلف بين دوره ودور ديوجين أثناء حصار كورانثيا، فهو يحول برميل الإغريقي إلى برميل خمر (وهو التجسيد الرابليهي المفضل للحقيقة الحرة والمرحة). لقد سبق لنا تحليل مشهد طرد المفترين ومناهضي الضحك الذي يتم أمام هذا البرميل.

وهكذا، فإن استهلال الكتاب الثالث هو أيضاً مخصص للإطاحة بالجد أحادي الجانب وللدفاع عن حقوق الضحك، حقوق يبقى متشبث بها، حتى في الظروف الشديدة الخطورة التي تشهدها معركة تاريخية معينة.

إن كلا الاستهلالين في الكتاب الرابع يتطرق إلى الموضوع نفسه («الاستهلال القديم» و«الرسالة إلى الكاردينال أودي Odet»). إن رابليه يبسُط مذهبه عن *الطبيب المرح وفضيلة الضحك الشافية* التي يشيدها على أبقراط ومرجعيات أخرى. ونجد فيها عناصر كثيرة مستعارة من الساحة العامة (وخاصة في الاستهلال القديم) وسوف نقف عند صورة الطبيب المرح الذي يسلّي مرضاه.

ينبغي في البدء التأكيد على السمات الشعبية الكثيرة في صورة الطبيب الذي يتناول الكلمة في هذا الاستهلال. إن البورتريه الذي يرسمه له رابليه بعيد جداً عن فن الكاريكاتير الاحترافي المحض الذي نجده في أدب العصور اللاحقة. إنها صورة معقدة، شمولية ومزدوجة. في هذا الخليط المتناقض يدخل، عند الحد الأعلى، «الطبيب على صورة الإله» التي عند أبقراط و، عند الحد الأدنى، الطبيب عالم النجاسة (آكل الفضلات)الذي نجده في الكوميديا وفن الإيماء القديمين وفي الطرائف القروسطية. إن الطبيب يلعب دوراً رئيسياً في الصراع بين الحياة والموت داخل الجسد الإنساني، كما له وظيفة خاصة عند المخاض والوضع والاحتضار بما أنه يساهم في الولادة وفي الموت. إنه



لا يتعامل مع الجسد المكتمل، المغلق والجاهز، ولكن مع الجسد الذي يولد، يتشكل، يصير كبيراً، يمنح الحياة، يتغوط، يعاني، يحتضر، ويتفكك، بمعنى الجسد الذي نصادفه في اللعنات، والبذاءات، والقسم اللاعن، وبصفة عامة في جميع الصور الغروتيسكية المرتبطة بـ«الأسفل» المادي والجسدي. فالطبيب، شاهد ومساهم في الصراع بين الحياة والموت داخل جسم المريض، له علاقة خاصة بالفضلات، البول على الأخص، والذي كان دوره مهيمنا في الطب القديم. إن المنحوتات القديمة كانت غالباً ما تمثل الطبيب وهو يمسك على مستوى بصره قُمْقما مملوءً بالبول[1] كان يستشف منه مصير المريض؛ لقد كان البول هو ما يفصل بين الحياة والموت. في رسالته إلى الكاردينال أودي، يتحدث رابليه عن الأطباء ذوي السحنة الكئيبة، ويورد سؤالاً فريداً من نوعه يوجهه المريض إلى طبيبه، مأخوذ من *المعلم باطْلانْ*:

« ـ وبولي، ألا يخبرك أبداً بأني أحتضر؟[2]».

وهكذا، كان للبول ولباقي المفرغات (فضلات، قيأ، عرق) في الطب القديم علاقة ثانية بالحياة والموت (إضافة إلى الصلة ببن «الأسفل» المادي والأرض التي سبق شرحها).

هناك بعض العناصر المتنافرة الأخرى التي تساهم في استعادة صورة الطبيب المعقدة والمتناقضة. وبالنسبة لرابليه، فإن اللحمة التي تربط كل هذه المظاهر المتنوعة ـ من الحد الأعلى الذي يمثله أبقراط إلى الحد الأدنى الذي يمثله المعرض الشعبي ـ تمثلت تحديداً في الضحك بمعناه الشمولي والمزدوج. في الرسالة إلى الكاردينال أودي، يقدم تعريفا للممارسة الطبية الفريدة من نوعها، المستوحاة من أبقراط:

---

(١) من بين هذه المنحوتات، هناك منحوتة مأخوذة من كتاب يعود لعام ١٥٣٤، أعيد طبعها في مونوغرافيا جورج لوط (مرجع سبق ذكره، صفحات. ١٦٤ ـ ١٦٥، اللوحة السادسة).

(٢) الأعمال، لابلياد، ص٥١٩؛ كتاب الجيب، مجلد ٦، ص٤٧.



«في حقيقة الأمر، تشبه ممارسة الطب، في نظر أبقراط، صراعا ومقلبا تؤديه ثلاث شخصيات: المريض، الطبيب، والمرَض»[1].

إن تصور الطبيب والصراع بين الحياة والموت باعتبارهما مقلبا (مع التوابع النجاسية وشمولية الدلالات) هي ميزة يختص بها عصر رابليه. ونجدها عند عدد معين من كتاب القرن ١٦ وفي الأدب الغفل: الطرائف، الهزليات، والمقالب. مثلاً في إحدى الهزليات، يدخل «أطفال الخماقة»، الغفل والمرحين، في خدمة «العالَم» Monde، والعالَم هذا شديد الدقة ويستحيل إرضاؤه؛ يفترَض أنه مريض، يتم استدعاء طبيب يقوم بتحليل بول العالم ويجد فيه علة دماغية؛ ويسيطر على العالم الخوف من كارثة كونية، من نهايته بالطوفان أو بالنيران. وفي نهاية المطاف، نجح «أطفال الحماقة» في أن أعادوا «للعالم» مرحه ولا مبالاته.

مقارنة مع رابليه، من البديهي أن هذه الكتابات الأخيرة تعتبر أشد بدائية وبذاءة. لكن صورة الطبيب قريبة جداً من صورته (بما فيها الطوفان والنيران من حيث مظهرها الكرنفالي). ومع ذلك فإن الطابع الشمولي والهزلي في هذه الصور، الذي تؤكده على نحو بارز الهزليات، يعد مجرداً شيئاً ما، وقريباً من الحكاية الرمزية.

لقد فحصنا دور الساحة العامة و«أصواتها» في استهلالات رابليه. وسوف نباشر الآن دراسة بعض الأجناس اللفظية الموجودة في الساحة العامة، وقبل كل شيء «الصيحات». لقد قلنا إن هذه الأجناس الدنيئة تتسرب داخل الآداب الجميلة للعصر وغالباً ما تلعب فيه دوراً أسلوبياً مهماً. ولقد أمكننا ملاحظة ذلك أثناء تحليل الاستهلالات.

وفي البداية سوف نتوقف عند «صيحات باريس» التي، وإن كانت بمثابة الجنس الشعبي الأكثر بساطة، فإنها مع ذلك مهمة بالنسبة لرابليه.

إن «صيحات باريس» هي الدعاية التي يشهرها باعة العاصمة بصوت

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٥١٨؛ كتاب الجيب، مجلد ٤، ص٤٣.



عال، والتي يمنحونها شكلاً مقفى وموزون؛ كل «صيحة» خاصة هي عبارة عن رباعية غايتها عرض سلعة ومدح صفاتها. وأول مجموعة «صيحات باريس» كانت من تأليف غيوم دو فيلنوف Guillaume de Villeneuve يعود تاريخها للقرن ١٣؛ أما آخر مجموعة، من تأليف كليمان جانكان Clément Jannequin، فهي من القرن ١٦ (إنها «صيحات عصر رابليه). ولدينا توثيق غني جداً عن الفترات الفاصلة الوسيطة، وخاصة النصف الأول من القرن ١٦. وعلى هذا النحو، يمكننا لمدة تقارب أربعة قرون تتبع تاريخ هذه «الصيحات»(١) المشهورة.

لقد كانت «صيحات باريس» تتمتع بشعبية كبيرة. بل لقد تم تأليف «هزلية صيحات باريس»، كما تم في القرن ١٧ كتابة «كوميديا الأمثال» و«كوميديا الأغاني». لقد كانت هذه الهزلية تستعيد «صيحات باريس» للقرن ١٦. ويعد أبراهام بوس Abraham Boss، رسام فرنسي مشهور من القرن ١٧، صاحب لوحة بعنوان «صيحات باريس»، الذي يخلد صغار الباعة في شوارع العاصمة.

«صيحات باريس» وثيقة مهمة جداً تؤرخ للعصر، ليس فحسب بالنسبة لتاريخ الحضارة واللغة، بل وأيضاً لتاريخ الأدب. إنها لم تكن تكتسي الطابع النوعي والمحدود الذي يسم الإشهار الحديث، مثلما أن الأدب نفسه بأجناسه الأكثر سموا لم يكن منغلقاً على أجناس وأشكال اللغة الإنسانية، ولو كانت عملية وتنتمي للطبقات الدنيا. في تلك الحقبة، صارت اللغة الوطنية للمرة الأولى لغة الأدب الكبير، والعلم والإيديولوجيا. وإلى ذلك العهد كانت لغة للفلكلور، والساحة العامة، والشارع، والسوق والباعة الصغار، ولغة «صيحات باريس»، والتي كان لها وزن نوعي في الكنز اللفظي الحي، في تلك الظروف.

---

(١) انظر كتاب ألفريد فرانكلين: الحياة الخاصة في الماضي. الإعلان والدعاية، باريس، ١٨٨٧، الذي يذكر «صيحات باريس» في عصور مختلفة. انظر كذلك ج. ج. كاستنر، أصوات باريس، بحث في التاريخ الأدبي والموسيقي للصيحات الشعبية،. باريس، ١٨٥٧.



إن دور «صيحات باريس» كان كبيراً في حياة الساحة العامة والشارع وقد كانت هذه الأخيرة تعج، بكل ما في الكلمة من معنى، بالنداءات الأشد تنوعا. كل سلعة: مواد غذائية، مشروبات، ألبسة، تمتلك معجمها الخاص بها، ولحنها، ونغمتها، أي صورتها اللفظية والموسيقية. إن مجموعة تروكي Truquet (١٥٤٥)، *صيحات باريس، الجديدة كلياً وعددها مائة وسبعة*، تتيح لنا الحكم على ذلك بسهولة. إن هذه الصيحات المائة وسبعة لم تكن الوحيدة التي يمكن سماعها في غضون يوم واحد، بل كان هناك أكثر من ذلك بكثير. ومن المهم التذكير أن الدعاية بأكملها ودون استثناء لم تكن فحسب لفظية ويجهر بها بأعلى صوت، بل وكذلك، من جهة أخرى، إن كل الاعلانات والمراسيم والأوامر والقوانين، إلخ، كانت تصل إلى علم الشعب عبر القناة الشفوية. في الحياة الثقافية واليومية، دور الصوت والكلام المصوت كان أكثر أهمية من أيامنا هذه، في عصر المذياع. وبالنسبة لعصر رابليه، يعد القرن ١٩ قرنا للخَرَس. وهذا ما لا يجب نسيانه حينما ندرس أسلوب القرن ١٦، وخاصة أسلوب رابليه. إن حضارة اللغة العامية كانت بقدر كبير حضارة الكلام المُغْلَنة بصوت عال في الهواء الطلق، في الساحة العامة وفي الشارع. وقد كانت «صيحات باريس» تحتل فيها مكان الصدارة.

ما هو صدى هذه «الصيحات» في أعمال رابليه؟إنها تضم العديد من الإشارات المباشرة إليها. بعد هزيمة وخلع الملك أنارش، أراد بانورج أن يُعَلِّم هذا الأخير حرفة فجعله «منادي صلصة خضراء»؛ أما الملك الشقي الذي لم يكن مؤهلا لهذا العمل فقد عانى الأمرين بغية تعلم حرفته الجديدة. وإذا كان رابليه قد غفل عن ذكر نص «الصيحة»، فإن مجموعة توركي تذكره ضمن الصيحات المائة وسبعة.

ليس قصدنا البحث عن إشارات رابليه المباشرة إلى «صيحات باريس» من عدمها، وإنما غرضنا التطرق على نحو واسع وعميق في الآن نفسه لمسألة تأثيرها ودلالتها الموازية.



ينبغي قبل كل شيء التذكير بالدور الهائل الذي تضطلع به النبرات والتعدادات الإشهارية في أعمال رابليه. وفي الحقيقة، ليس من المتاح دوماً أن نميز فيه بين نبرات وصور الدعايات التجارية وتلك الخاصة بدعاية بائع المعرض المدلس، وببائع العقاقير، وبالممثل، وبالمشعوذ، وببائع الطالع، إلخ. ومع ذلك، من المؤكد تماماً أن «صيحات باريس» قد ساهمت في إثراء هذا المجال.

لقد كان لـ«صيحات باريس» بعض التأثير على صيغة النعت عند رابليه الذي يكتسي في الغالب طابع «الطهي»، مستعار من المعجم الذي عادة ما يستعمله منادو باريس للتباهي بالصفات البارزة للمأكولات والخمور التي يعرضونها على المشتري.

بل حتى أسماء السلع المختلفة: دواجن، خضر، خمور أو أواني منزلية عادية، ألبسة، أواني الطبخ، إلخ، لها أهمية كبيرة في أعمال رابليه، وهذه التسميات لها غالباً طابع في حد ذاته: يتم ذكر الشيء لذاته. إن عالم الأكل والعلف والأدوات يحتل مكانة هامة، لأنه عالم الأطعمة، والأطباق والأشياء التي يتم التباهي بها يوميا بصوت عال بكل تنوعها وغناها في الشوارع والساحات العامة. إنه عالم الوفرة، والأكل، والشرب، والمعدات المنزلية التي نجدها في لوحات رواد فن الرسم الفلامانيين وكذا في التوصيفات المفصلة للمأدبات، الواردة بكثرة في أدب القرن ١٦.

إن ذكر ورسم كل ما له صلة بالطبخ والمائدة كان من صميم العصر وذائقته تماماً. ولم تكن «صيحات باريس» سوى مطبخ مصوت، مأدبة باذخة مصوتة حيث كان لكل طعام لحنه وإيقاعه الملائمين، نوع من السيمفونية الدائمة للمأدبة، وللمطبخ والتي كان يتردد صداها في الشوارع. ومن الطبيعي تماماً أن تكون هذه الموسيقى قد خلفت تأثيرها في صور أدب العصر، وعلى الأخص صور رابليه.

في أدب عصره، لم تكن مشاهد المأدبة والمطبخ تفاصيل محدودة



في الحلقة الضيقة للحياة اليومية، بل كان لها على العكس دلالة شمولية على درجة كبيرة إلى حد ما. ومن بين أفضل الهجائيات البروتستانتية للنصف الثاني من القرن ١٦، التي سبق وأن تحدثنا عنها، تحمل عنوان *هجائيات المطبخ البابوي المسيحية*. وفي الهجائيات الثمانية التي يضمها الكتاب، يتم وصف الكنيسة الكاثوليكية على أنها مطبخ عملاق يغطي العالم بأكمله: فأبراج الكنيسة هي قنوات المدخنة، والأجراس هي المقلاة؛ أما المذابح فهي موائد قاعات الأكل؛ ويتم تقديم مختلف الشعائر والصلوات بوصفها أطباق؛ وبفعله ذاك، يقدم المؤلف مدونة مطبخية ثرية جداً. إن هذه الهجائية البروتستانتية، وريشة الواقعية الغروتيسكية، تسفل الكنيسة الكاثوليكية وشعائرها بنقلهما إلى «الأسفل» المادي والجسدي، الذي يعبر عنه هنا مجازاً الأكل والشرب. وبالطبع، فهذه الصور تمتلك طابعاً شمولياً.

إن الصلة بـ«الأسفل» المادي والجسدي أكثر بديهية في الصور المطبخية المعممة في الشعر الماكاروني، كما أنها جلية في التمثيليات الوعظية، وفي المقالب، والهزليات، وأجناس أخرى حيث تلعب صور المطبخ والمأدبة، هذه الصور المعممة (الموسعة رمزياً) دوراً كبيراً. لقد سنحت لنا الفرصة في السابق بذكر أهمية الأكل وأواني المطبخ في الاحتفالات الشعبية مثل الكرنفال والهرج مرج، والشيطنات، التي يتسلح فيها المشاركون بشوكات الأكل، وبقضبان تحريك الجمر في الموقد، وبأوعية ومقلاة. كما نعلم الأحجام العجائبية للنقانق والخبز التي يتم تحضيرها خصيصاً على شرف الكرنفال ويتم حملها في مواكب مهيبة[1]. ومن بين أشكال المبالغة الأكثر قدماً والغروتيسك المبالغ فيه هناك تحديداً التضخيم الخارق لبعض المنتوجات الغذائية؛ ففي

(١) مثلاً أثناء كرنفال كونغسبرغ لعام ١٥٨٣ صنع الجزارون قطعة نقانق يبلغ وزنها ٤٤٠ رطلاً ويحملها ٩٠ جزارا. وفي عام ١٦٠١ صارت بوزن ٩٠٠ رطلاً. وحتى يومنا هذا يمكن لنا مشاهدة نقانق وفطائر عملاقة، وهي في حقيقة الأمر مزيفة، في واجهات محلات الجزارة والمخابز.



تضخيمات المادة الثمينة انكشفت للمرة الأولى الدلالة الإيجابية والمطلقة للشساعة وللكمية في الصورة الفنية. إن إخضاع الطعام للمبالغة كان يتم بالموازاة مع صيغ المبالغة الأكثر قدماً التي كان يخضع لها البطن والفم والقضيب.

نذكر بأن هذه المبالغات المادية الإيجابية قد وُجِدت لاحقاً في الأدب العالمي، في رسم الحانات المغرض رمزيا، والمواقد والأسواق. إن السوق الذي يصفه زولا Zola (بطن باريس) يعكس هذه المبالغة الرمزية، و«تدليس» السوق هذا. وعند فكتور هوغو، الذي تكثر في كتاباته الأوهام الرابليهية، نجد في وصف رحلته على نهر الراين (الراين، I، ص. ٤٥) مقطعا يتعجب فيه المؤلف وهو يشاهد حانة تستعر نار موقدها:

«لو كنتُ رابليه أو هوميروس لقلتُ: هذا المطبخُ عالمٌ، الشمسُ مدخنتُه».

لقد استوعب هوغو تماماً أهمية المطبخ والموقد الشمولية والكونية في منظومة الصور الرابليهية.

وبعد كل ما قدمناه الآن، نفهم الأهمية المميزة التي تتمتع بها «صيحات باريس» في عهد رابليه. لقد كانت تمس إحدى «أكبر مسالك» الفكر المجازي في ذلك العصر. لقد كان يتم تأويلها على ضوء الموقد والمطبخ، الذي كان بدوره يعكس نور الشمس. لقد كانت تسهم في اليوتوبيا الكبرى للمآدب الرائجة ذلك العصر. وضمن هذه العلاقة العريضة ينبغي علينا تقدير التأثير المباشر لـ«صيحات باريس» في رابليه وكذلك أهميتها النسبية في شرح أعماله وأدب العصر برمته[1].

(١) من بين الخبراء، يعد لازار سينيان أفضل من تنبه لأهمية «صيحات باريس» في كتابه الرائع الغني بالوثائق. ومع ذلك فإنه لا يكشف عن أهميتها الكاملة ويكتفي بالتلميح إلى الإشارات المباشرة إلى هذه الصيحات في أعمال رابليه. (انظر: لغة رابليه. المجلد الأول، ١٩٢، ص٢٧٥).



بالنسبة لرابليه ومعاصريه، لم تكن «صيحات باريس» مطلقاً وثيقة تافهة عن الحياة اليومية بالمعنى الذي سوف يكتسبه هذا اللفظ فيما بعد. إن ما سوف يصير «الحياة اليومية» في أدب القرون التالية كان يتخذ حينها قيمة تصور للعالم رئيسية، لم يكن ينفصل عن «الأحداث»، عن التاريخ. وتعتبر «صيحات باريس» مظهراً بارزاً من مظاهر الساحة العامة والشارع، إنها تنصهر في يوتوبيا الاحتفال الشعبي الذي يعمها. لقد ميَّز فيها رابليه بين النبرات اليوتوبية و«المأدبة الشمولية»، ثم إن كون هذه النبرات المنغرسة في قلب الحياة الضاجة، الحيوية، الملموسة، المحسوسة، ذات الروائح الألف، والحس العملي، توافق تماماً الطابع النوعي لكل صور رابليه التي تجمع الشمولية واليوتوبيا الأكثر اتساعا بطابع ملموس، مرئي، حي، وبتحديد مكاني صارم وتدقيق تقني كامل.

إن «صيحات» باعة العقاقير الطبية من كل الأصناف هي قريبة جداً من «صيحات باريس». إنها تنتمي إلى الطبقة الأكثر قدماً في الساحة العامة. إن صورة الطبيب الذي يمدح علاجاته الشافية هي أيضاً من ضمن أقدم الصور في الأدب العالمي. ولنذكر من بين من سبقوا رابليه **مقالة الأعشاب** المشهورة لصاحبها روتبوف Rutebeuf (القرن ١٣). يستعيد المؤلف، وهو يرى إلى ذلك من خلال منظار الهجائية الغروتيسكية، «الصيحة» المميزة للمشعوذ وهو مستغرق في مدح علاجاته في الساحة العامة. ومن بين أشياء أخرى، فإن هذا الطبيب يمتلك عشبة عجيبة قادرة على الرفع من القدرة الجنسية. إن صلة الطبيب بالفحولة، بتحديث وتجديد الحياة (وبالموت) هي من الصلات التقليدية الشديدة. وإذا كان هذا الموضوع مسكوت عنه عند روتبوف، فإنه يتفجر عند رابليه بحدة وصراحة مطلقتين.

إن الإشهار الامتداحي للمنتوجات الطبية مبثوث في كل أنحاء أعمال رابليه وفي شكل مباشر تقريباً. لقد سبق أن تحدثنا عن *الأخبار* المعروضة بصفتها علاج ضد ألم الأسنان وقادرة على التخفيف من داء



النقرس والزهري. ويضم الاستهلال الثالث بدوره عناصر من هذا القبيل. وأخيراً، حينما يشرح الأخ يوحنا بأن رداء الراهب يتمتع بخاصية زيادة الفحولة وأن إنشاد المزامير يشفي من السهاد، فإنه يقوم، على نحو مسلي طبعاً، بإشهار من النوع نفسه.

إن التمجيد المشهور لعشبة «القنب» Pantagruélion الذي يختم به الكتاب الثالث هو مثال مفيد للـ«أمداح الطبية» الأكثر تعقيداً. ونجد كأساس لمدح القنب والحرير الصخري هذا ما قام به بلينيوس Pline بصدد الكتان في كتابه *التاريخ الطبيعي*. لكن مثلما هو الشأن بالنسبة لباقي الاستعارات، فإن هذا المقطع قد تم تحويله كلياً في السياق، وتم وسمه بالخاتم الرابليهي المميز. إن مديح بلينيوس كان بلاغيا محضا. ومن حيث النشأة، فإن للبلاغة أيضاً علاقة بالساحة العامة. لكن في مديح بلينيوس البلاغي، لا يبقى من ذلك أي أثر، فهو نتاج ثقافة رفيعة وكتابية محضة. أما في النص الرابليهي، فإننا ندرك النبْرات الرائجة في الساحة العامة، المشابهة لنبرات مقالة الأعشاب، ولإشهار باعة الأعشاب وباعة المراهم العجيبة.

من جهة أخرى، نجد استحضار الخرافات الفلكلورية المحلية المخصصة للأعشاب السحرية. وبفضل الساحة العامة والفلكلور الجهوي، فإن الاحتفال بالقنب يكتسب الراديكالية الطوباوية والتفاؤل العميق اللذان كانا غائبان عند بلينيوس المتشائم. من البديهي أن الأشكال الخارجية لـ«صيحة» الساحة العامة في الأمداح الموجَّهة لعشبة القنب قد تم التخفيف من حدتها وإضعافها إلى حد أقصى.

ولنذكر في أدب ما بعد رابليه بالاستخدام البارع للنداء بالعلاجات الطبية في الهجائية المينيبية التي سبق وتحدثنا عنها. وهذا العمل البارز يزخر بعناصر الساحة العامة. إن المقدمة (التي توازي الصيحة في الموعظة وفي المهزلة) تعرض مشعوذا اسبانيا: وبينما تجري في قصر اللوفر الاستعدادات لاجتماع أعضاء العصبة، فإن مشعوذنا يقوم في



الباحة ببيع ترياق شامل يشفي من كل الآفات والعلل وله اسم «الكاتوليكون الاسباني» Catholicon espagnol . إنه «ينادي» بهذا الدواء ويمتدحه بكل النبرات، ومن خلال هذا الإشهار الحماسي، فإنه يستنكر بمرح وعلى نحو لاذع «السياسة المسيحية»الاسبانية ودعايتها. إن «صيحة» المشعوذ في المقدمة تهيئ جو الصراحة الكلبية الذي سوف ينكشف فيه رجال العصبة ويفصحوا عن نواياهم، وذلك في الأجزاء اللاحقة. من خلال بنيتها وأهدافها البارودية، فإن «صيحة» المشعوذ الاسباني فيها قرابة مع استهلالات رابليه.

إن «صيحات باريس» مثلها مثل «صيحات» باعة العلاجات العجيبة ومشعوذي المعرض تنتمي للمقام الامتداحي في معجم الساحة العامة. إنها بالطبع مزدوجة، مفعمة بالضحك وبالسخرية؛ لكنها أيضاً مستعدة في كل لحظة لإظهار وجهها الآخر، أي أن تتحول إلى شتائم ولعنات. إنها تقوم كذلك بوظائف مسفلة، تصوغ العالم مادياً وتجسده، وهي متصلة جوهرياً بـ«الأسفل» المادي والجسدي المزدوج. إلا أن القطب الإيجابي هو الذي يهيمن: الأكل، الشرب، الشفاء، التجديد، الفحولة، الوفرة.

إن البذاءات واللعنات والشتائم والقسم اللاعن تشكل الوجه الآخر لمدائح الساحة العامة. ولو أنها مزدوجة بدورها، فإن القطب السلبي لـ«الأسفل» هو الذي يهيمن: الموت، المرض، انحلال وتفكك الجسد، تمزقه وامتصاصه.

عند تفحص الاستهلالات قمنا مسبقاً بتحليل العديد من اللعنات والبذاءات. وسوف نتطرق الآن لتشكيلة من معجم الساحة العامة، التي لها قرابة بهذه الأخيرة عبر أصلها ووظائفها الفنية والإيديولوجية، ونقصد بالقول عبارات القَسَم.

إن ظواهر من قبيل البذاءات وعبارات القَسَم والتجديف والكلمات الفاحشة هي العناصر غير الرسمية في اللغة. لقد اعتبرت وتعتبر بأنها



خرق سافر لقواعد اللغة المعيارية، بأنها رفض متعمد للخضوع للأعراف اللفظية: اللياقة، المجاملة، الورع، النظر، واحترام المقام، إلخ. وإذا كانت عناصر هذا الجنس موجودة بقدر كافي وفي شكل متعمد، فإن لها تأثير قوي في السياق كله، وفي اللغة كلها: إنها تنقله إلى صعيد مختلف وتجعله يفلت من كل الأعراف اللفظية. وهذه اللغة تتحرر من قيود القواعد، والتراتبية ومحرمات اللغة المشتركة، وتتحول إلى لسان مميَّز، إلى نوع من العامية. ونتيجة عكسية لذلك، فإن هذه اللغة تؤدي إلى تكوين جماعة نوعية من الناس مؤهلين لهذا التعامل المألوف، جماعة صريحة وحرة من حيث كلامها. لقد كانت في حقيقة الأمر حشود *الساحة العامة*، وبخاصة أيام الأعياد والمعرض والكرنفال.

إن تأليف وطابع العناصر القادرة على تحويل مجموع اللغة وخلق جماعة من الأشخاص يستعملون كلاماً مألوفاً، إن ذلك يتغير على مر الأجيال. الكثير من العبارات البذيئة والتجديفية التي كان لها، انطلاقاً من القرن ١٧، ما يكفي من القوة لتحويل السياق، لم تكن لها بتاتاً تلك القيمة في عهد رابليه، ولم تكن تتجاوز حدود اللغة العادية والرسمية. إن درجة تأثير هذه الكلمات والعبارات خارج الرسمية (أو غير اللائقة) أو تلك على السياق كانت أيضاً نسبية. لكل مرحلة قواعد لغتها الرسمية، وقواعد اللياقة والأدب[١]. في كل مرحلة، توجد بعض الكلمات والعبارات التي تصلح كإشارة: ما إن يتم استخدامها، حتى يكون مسموحاً بالتعبير بكل حرية، وبتسمية الأشياء بمسمياتها، والحديث دون تحفظ أو تورية. لقد خلقت هذه الكلمات والعبارات جواً من الصراحة، ودلَّت على مواضيع معينة، وأدت إلى تصورات غير رسمية. بالطبع، فإن الإمكانيات التي يمنحها الكرنفال من هذه الزاوية

---

(١) وعن التنويعات التاريخية لقواعد اللغة في علاقتها بالعبارات الفاحشة، انظر فيرد برونو، تاريخ اللغة الفرنسية، المجلد٥، الفصل الخامس: «الصدق في اللغة».



تكشف عن نفسها بالكامل في الساحة العامة *التي يعمها الاحتفال*، في الوقت الذي يتم فيه إلغاء كل الحواجز التراتبية الفاصلة بين الأفراد، وحيث يقوم اتصال مألوف، حقيقي. في مثل هذه الحال، تمثل هذه العناصر جزء واعيا من المظهر الهزلي الفريد للعالم.

لقد كان للَقسم هذا الدور بالتحديد في عهد رابليه، ضمن العناصر غير الرسمية الأخرى. إذ كان يتم القسم أساساً بأشياء مقدسة مختلفة: يا لجسد المسيح «دم المسيح»، الأعياد الدينية، والقديسين وأثارهم، إلخ. وفي أغلب الحالات، كانت اللعنات من بقايا الصيغ المقدسة القديمة. ولقد كانت اللغة المألوفة تتوفر بكثرة على اللعنات. إن مختلف الفئات الاجتماعية، بل حتى مختلف الأفراد، كانوا يمتلكون ذخيرتهم الخاصة أو قسمهم المفضل الذي كانوا يستعملونه باستمرار. ومن بين أبطال رابليه، كان الأخ يوحنا لا يتوقف عن التلفظ بعبارات القسم أنَّا حل وارتحل، ولم يكن يتقدم خطوة واحدة دون فعل ذلك. وحينما سأله بونوكرات عن السبب في القسم اللاعن بذلك النحو، أجابه الأخ يوحنا:

«ليس ذلك سوى لإضفاء الحسن على لغتي. إنها من ألوان البلاغة الشيشرونية Cicéronienne»[١]. ولم يكن بانورج بدوره مقتراً في التفوه بالقسم اللاعن.

لقد شكلت عبارات القسم اللاعن عنصراً لغوياً غير رسمي. لقد كانت بحق ممنوعة ويحاربها صنفان من الأعداء: من جهة الكنيسة والدولة، ومن جهة أخرى هومنسيو الدواوين. لقد كان هؤلاء ينظرون إليها بصفتها عناصر لغة زائدة، طفيلية، لم تكن تقوم سوى بتكدير صفائها وكانوا يعتبرونها إرثاً من العصر الوسيط الهمجي. وهذا أيضاً رأي بونوكرات في المقطع أعلاه. لقد كانت الكنيسة والدولة ترى فيها

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١١٧؛ كتاب الجيب، مجلد٢، ص٣١٥.



أداة للتجديف ولتدنيس الأسماء المقدسة، وبأنها لا تليق بالتقوى. وبفعل تأثير الكنيسة، أصدرت السلطات العديد من المراسيم العمومية تجرم «عبارات القسم، اللعن»: الملوك شارل السابع، لويس الحادي عشر (١٢ ماي/ أيار ١٤٧٨) وأخيراً فرانسوا الأول (مارس/ آذار ١٥٢٥). إن هذه الإدانات وهذه الموانع كانت لا تعاقب سوى طابعها غير الرسمي، وكانت تزيد من الإحساس بأن من يستعملها يخرق قواعد اللغة؛ وكان هذا الأمر يعمق بدوره الصبغة النوعية للغة التي تتخللها عبارات القسم، ويجعلها مألوفة أكثر، وفاضحة أكثر. لقد كانت عبارات القسم اللاعن تعتبر في نظر الشعب بمثابة خرق معيَّن لمنظومة التصورات الرسمية، درجة معيَّنة من الاحتجاج ضد هذه الأخيرة.

ليس هناك ما يفوق لذة الفاكهة المحرمة. إن الملوك الذين كانوا يصدرون المراسيم كانت لهم عبارت قسمهم ـ لعناتهم المفضلة والتي جعل منها الوعي الشعبي ألقابا. لقد كان لويس الحادي عشر «وعيد فصح الرب»، شارل الثامن «وسلام الرب»، لويس الثاني عشر «ليأخذني الشيطان»، وفرانسوا الأول «بشرف الرجل النبيل». ولقد خطرت لروجي دو كوليري Roger de Collery، وهو معاصر رابليه، فكرة غير مسبوقة بتأليف مقطوعة طريفة *إضافات الملوك الأربعة*:

عندما وافت المنية «عيد فصح الرب»
لحق به «سلام الرب»
وتبع «سلام الرب» المرحوم والمتوفى،
«ليأخذني الشيطان»،
ولما وافته المنية، ها نحن نرى
ما قاله «شرف الرجل النبيل».

إن عبارات القسَم المعتادة كانت تتحول على هذا النحو إلى علامات مميزة لمَلِك ما وإلى ألقاب. بعض الفئات الاجتماعية والمهنية كانت تتميَز بالطريقة نفسها.



إذا كانت اللعنات تدنس الأشياء المقدسة، فإنها تقوم بذلك على نحو مضاعف في الأبيات أعلاه: «عيد فصح الرب» يموت، و«سلام الرب» (أي عيد الميلاد) كذلك، ويحل مكانه «ليأخذني الشيطان». هنا، يتجلى بالكامل الطابع الفاضح الخاص بالساحة العامة. إنها تخلق الجو الذي يصير فيه ممكنا هذا اللعب الحر والمرح بالأشياء المقدسة.

لقد قلنا إن كل فئة اجتماعية، وكل مهنة وحرفة لها لعناتها النموذجية والمفضلة. في نقله للعنات الحشود، يرسم رابليه لوحة رائعة وحيوية للساحة العامة المتشكلة من قدر كبير من العناصر. حينما وصل غارغانتويا الشاب إلى باريس وأتعبه فضول المتطفلين الباريسيين اللجوج، أغرقهم بالبول. إن رابليه لم يصف الحشود، بل اكتفى بنقل اللعنات التي انفجرت، وهكذا نسمع من يصدح بها:

«أظن أن هؤلاء الأجلاف يريدون أن أجزيهم هاهنا عن الترحاب بي وعن هداياي. هذا هو الصواب. سوف أمدهم بالشراب، لكن ذلك من باب الضحك par ris».

«هكذا، وهو يبتسم، قام بفك فتحة سرواله الجميل، وجاذبا إلى الهواء قضيبه تبول عليهم بتوتر شديد حيث أغرق منهم مائتان وستون ألفا وأربعمائة وثمانية عشر نفرا، دون النساء والأطفال الصغار.

«أفلت بعض هؤلاء من هذا البول الشديد وأطلقوا سيقانهم للريح، ولما وصلوا إلى أعلى موضع من حي الجامعة، وهم يتصببون عرقاً ويسعلون ويبصقون وتكاد تذهب أنفاسهم، شرعوا في السب واللعن، البعض من الغضب، والبعض الآخر من شدة الضحك:

«ـ Jurer les plagues Dieu لعنة جراح المسيح الرب! Je renye Dieu أنا اكفر بالرب! Frandiene، بدم المسيح الرب! Vez tu bien? هل ترى مليا؟ la merde (النجس)! la Mère de Dieu (أم المسيح)، Po cab de bious، ورأس المسيح! Das dich Gots leyden schend لتأخذك فتنة المسيح! Ventre sainct Quenet، وبطن القديس كوني! Vertus guoy ومناقب غو!



par sainct Fiacre de Brye وحق القديس سان فياكر دو بري! sainct Treignant والقديس ترينيان! je foys veu à sainct Thibaud نذرتُ نفسي للقديس ثيبو Pasques Dieu! وعيد فصح! le bon jour Dieu وعيد الميلاد! le diable m'emporte وليأخذني الشيطان! Foy de gentilhomme وشرف الرجل النبيل! Par sainct Andouille بحق القديس أندوي (الدمية، ويقصد به القضيب) par sainct Guodegrin بحق القديس غودغرين الذي استشهد رجما بطماطم مشوية! Par sainct Foutin l'apostre وحق القديس فوتان الحواري Par sainct Vit وحق القديس فيت! Par saincte Mamye وحق القديسة مامي، لقد سبحنا من باب الضحك par rys».

«ومنذ ذلك العهد سميت المدينة باريس Paris»[1].

أمامنا لوحة حية إلى حد أقصى وحيوية، صوتية (وسمعية)، للحشود الباريسية المختلطة في القرن ١٦. إننا نسمع مكوناتها: اللغة الغاسكونية «Po cab de bious»، الإيطالية «Pote de christo»، اللنسكينية الألمانية «Das dich Gots leyden schend»، التاجر الموسمي (لقد كان سان فياكر دو بري هو القديس شفيع المزارعين والبستانيين)، الإسكافي (الذي كان سان ثيبو هو قديسه الشفيع)، والسكير (سان غودغرين، القديس شفيع السكارى). أما جميع عبارات اللعن والقسم الأخرى (التي تبلغ في المجموع إحدى وعشرين) فلكل واحدة منها صبغتها الخاصة، وتستدعي بعض الإشتراك الإضافي. إننا نصادف أيضاً، وبالترتيب الكرنولوجي، لعنات آخر ملوك فرنسا الأربع، مما يؤكد أكثر شعبية هذه الألقاب الطريفة. وليس من المستبعد أننا لم ندرك الكثير من التلوينات والإشارات الشفافة على نحو كامل بالنسبة للمعاصرين.

إن الطابع النوعي لهذه اللوحة الصوتية للحشود يتأتى من أنها مرسومة فحسب بواسطة القسم، أي خارج كل قواعد اللغة الرسمية.

---

(١) الأعمال، لابلياد، الصفحات ٥٣ ـ ٥٤؛ كتاب الجيب، المجلد ٢، ص١٥١.



ولذلك السبب فإن رد الفعل اللفظي الصادر عن الباريسيين يلتحم عضوياً بتصرف غارغانتويا الفج، الوارد من العصر القديم السحيق، الذي يتبول على الحضور. وهذا الفعل ليس رسمياً شأن رد الفعل الشعبي. إنهما يكشفان معاً عن مظهر العالم عينه.

إن الفعل كما العبارات تخلق جواً سانحاً للتحريفات الفاضحة جداً التي تمس أسماء القديسين ووظائفهم. هكذا يذكر بعضها «القديس أندوي» (بمعنى القضيب)، والبعض الآخر «القديس غودغرين» الذي يعني «القدح الكبير»، وإضافة إلى ذلك كان هو الاسم الذي تحمله حانة شعبية موجودة بساحة غريف Grève (والتي يذكرها الشاعر فيون Villon في قصيدته *الوصية*)[1]. والبعض الآخر يستحضر «القديس فوتان» Foutin وهو تحريف بارودي لـ«القديس Photin»، وغيرهم يستحضر «القديس فيت Vit» التي تعني القضيب. وأخيراً، يصرخ البعض باسم «القديسة مامي Mamye» أو الصديقة الطيبة. حيث بلغ الأمر أن كل القديسين الذين تصدح الحشود بأسمائهم تم تحريفهم إما على المستوى الفاحش، أو على مستوى هرش ورفش ما لذ وطاب من أكل وشرب.

في جو الكرنفال هذا، نفهم بسهولة تلميحات رابليه إلى معجزة تكثير الأرغفة. ويؤكد أن غارغانتويا أغرق ٢٦٠٤١٨ نفراً «دون النساء والأطفال الصغار». إن هذه العبارة الإنجيلية (التي يستعملها رابليه مرارا) تمت استعارتها مباشرة من الحكاية الرمزية، حكاية تكثير الأرغفة. إن حادثة التبول ليست سوى تلميح مُقَنَّع إلى المعجزة الإنجيلية[2]. وسوف نرى لاحقاً بأنه ليس التحريف الوحيد من نوعه.

---

(١) يلمح رابليه هنا إلى خرافة تم بحسبها تعذيب قديس رجما ببطاطس مشوية (وهذه صورة كرنفالية مسفلة).

(٢) لا يتعلق الأمر بتحريف تام، وإنما مجرد تلميح. إن التلميحات الخطرة من هذا النوع معتادة في أدب الترفيه الخاص بـ«أيام المرافع» (أي في الواقعية الغروتيسكية).



وقبل الإقدام على فعله الكرنفالي الأصيل، يقول غارغانتويا بأنه يقوم بذلك من باب الضحك «par rys». وعليه تختم الحشود مجموعة قسمها بالقول: «لقد سبحنا من باب الضحك». وتبعا لذلك يؤكد المؤلف: «ومنذ ذلك العهد سميت المدينة باريس». مما يعني أن الحادثة برمتها هي تحريف كرنفالي مرح لاسم العاصمة وفي الآن نفسه باروديا للخرافات المحلية المتعلقة بأصل الاسم (كما أن الاقتباسات الشعرية الجادة لها كانت رائجة بكثرة في فرنسا. جان لومير Jean Lemaire وشعراء آخرين ينتسبون للمدرسة البلاغية كتبوا العديد منها). وأخيراً، تنتهي كل أحداث تلك الواقعة بـ«الضحك» par rys. إن ذلك من البداية إلى النهاية *فصل هزلي من الساحة العامة، لعب كرنفالي من فعل الحشود في الساحة العامة*. إن هذا اللعب «من باب الضحك» يشمل اسم العاصمة، وأسماء القديسين والشهداء والمعجزة الإنجيلية. إنه لعب مع الأمور «السامية» و«المقدسة» التي انضمت هنا إلى صور «الأسفل» المادي والجسدي (بول، تحريفات إيروسية، باروديات المآدب). إن عبارات الحلف، القسم، بصفتها عناصر غير رسمية في اللغة وتدنيس للمقدس، تمتزج كلياً بهذا اللعب، وهي من حيث معناها ونبرتها ملتحمة بهذا اللعب.

ما هو موضوع عبارات القسم؟ إن الموضوعة المهيمنة هي *تقطيع الجسد الإنساني*. لقد كان يتم القسم أساساً بمختلف أطراف وأعضاء الجسد الرباني، بجسد الرب (المسيح)، برأسه، بدمه، بجراحه، ببطنه؛ بآثارالقديسين، والشهداء: سيقان، أيدي، أصابع، محفوظة في الكنائس. إن عبارت القسم المرفوضة بشدة والمستنكرة كانت هي تلك التي تتحدث عن جسد المسيح وعن أطرافه المختلفة، بيد أنها كانت بالتحديد هي الأكثر انتشاراً. ويعلن الأب مونو Menauld (وهو معاصر لرابليه ويكبره سناً) في موعظة يندد فيها بأولئك الذين يغالون في استعمال القسم: «فهذا يمسك المسيح من لحيته، وذاك من مخنقه،



وثالث من رأسه... بل هناك من يتحدث عن إنسانية المُخَلِّص الأقدس بقدر يقل عن الاحترام الذي يكنه الجزار للحومه».

في حكاية أعمال الشياطين (١٥٠٧) يدينها الواعظ إلوا دامرفال Eloy d'Amerval بدوره وبهذه المناسبة يسلط الضوء بكثير من الوضوح على الصورة الكرنفالية للجسد المُقَطَّع:

إنهم يقسمون بالمسيح الرب، بأسنانه، ورأسه،
جسده، بطنه، لحيته وعينيه،
ويمسكون به من شتى المواضع،
حد تقطيعه من كل أطرافه
مثل لحم الفطائر الصغيرة.

لنراهن أن الواعظ لم يفكر في أنه قام بتحليل تاريخي ـ ثقافي رائع للأيمان. لكن بصفته إنسان يعيش عند ملتقى القرنين ١٥ و١٦، فإنه كان يعرف جيداً دور الجزارين والطهاة، دور سكين الطاهي، والجسد المقطع، ولحم النقانق والفطائر ليس فحسب على الصعيد العملي، بل وأيضاً في منظومة الصور الكرنفالية في الاحتفال الشعبي. إن ذلك ما أتاح له القيام بتلك المقارنة الصائبة.

إن صور الأجساد المقطعة، والسلخ بكل الأصناف تلعب دوراً بارزاً في كتاب رابليه. ولذلك السبب فإن موضوع الأيمان (القسم) يندمج على نحو كامل في منظومة الصور الرابليهية. وسوف يكون عرضيا التذكير بأن الأخ يوحنا، المحب المتحمس للقَسَم، يحمل كنية «d'Entommeure»، المِهراس (أي من يجعل من أعدائه لحما مهروسا) أو لحم الفطيرة، حشوة، لحم مهروس. إن سينيان Sainéan يرى في ذلك الأمر تلميحاً مضاعفاً، من جهة إلى روح الراهب القتالية، ومن جهة أخرى إلى تفضيله المثير لما لذ وطاب[1]. المهم بالنسبة لنا هو كون

---

(١) سينيان، مرجع سابق، ج٢، ١٩٢٣، ص٤٧٢.



«الروح القتالية»، والحرب، والمعركة، من جهة، والمطبخ، من جهة أخرى، لها نقطة التقاء مشتركة: *الجسد المقطَّع*، *«المهروس»*. إن الصور المجازية المطبخية في وصف المعارك كانت منتشرة على نطاق واسع في أدب القرن ١٥ و١٦، هناك حيث كان هذا الأخير يرتبط بالتقليد الهزلي الشعبي.

يقول بولشي Pulci إن ميدان معركة رونسوفو Rencevaux يشبه مرجلا فيه خلطة من الدم والرؤوس والسيقان وأطراف أخرى»[١]. إن الصور من هذا القبيل كانت معتادة في ملحمة المنشدين الجوالين.

إن الأخ يوحنا هو بحق «d'Entommeure» بالمعنى المزدوج للكلمة، والصلة الأساسية التي تربط هذين المعنين المتنافرين في الظاهر تبدو في كل موضع، بوضوح استثنائي. في حادثة «معركة الدمى» (القضبان) يبسط الأخ يوحنا فكرة الأهمية العسكرية التي يضطلع بها الطهاة انطلاقاً من وقائع تاريخية (الإحالة إلى نبوزردن Nabuzardan، الطاهي ـ القائد، إلخ) ويدمجها في «أنثى الخنزير» المشهورة التي تقوم مقام حصان طروادة. أثناء المعركة، يقوم الأخ يوحنا بدور «المُشَرِّح» المعترف به الذي يحول الأجساد البشرية إلى «لحم مهروس»[٢] إن وصف المعركة التي يخوضها في بستان كروم الدير (هناك حيث يقوم، من بين أشياء أخرى، بضرب أعدائه مستعملاً «عصا الصليب») هو تعداد تشريحي طويل ومفصل للأطراف والأعضاء المصابة، للعظام والمفاصل المكسورة. وفيما يلي مقتطف من هذا التشريح الكرنفالي:

«كان يسحق أدمغة البعض، ويكسر للبعض الآخر أذرعهم

---

(١) بل حتى في الملاحم نجد أوصافا للمعارك منظور إليها كولائم، مثلاً في حديث حملة إيغور، بالروسية.

(٢) وهما كلمتان تمت استعارتهما من نص رابليه نفسه. في الفصل ٢٦ من الكتاب الرابع تظهر هذه اللغة: «إلى الملايين من الشياطين التي تُشَرِّح مخك وتجعل منه لحماً مهروساً».



وأرجلهم، للبعض الآخر يدق فقرات العنق، وللآخرين يخلع الكلى، ويهشم الأنف، يصيب العيون، ويشق الفكَّين، يغرس الأسنان في الفم، يسحق عظام الكتفين، يرض السيقان، يفك عظم الفخذ، ويخلع الأرجل»[1].

إن هذا الوصف التشريحي للضربات التي لها مفعول تقطيع الجسد هو وصف رابليهي أصيل. وكأساس لهذا التشريح الكرنفالي والمطبخي، نجد *الصورة الغروتيسكية* للجسد المُقَطَّع التي رأيناها عند تحليل اللعنات والبذاءات والأيمان.

وهكذا، فإن (عبارات القسم) الأيمان وتقطيعها المدَنِّس للجسد المقدَّس تعود بنا إلى *موضوعة المطبخ* وموضوعة «صيحات باريس»، وموضوع اللعنات والبذاءات الغروتيسكي والجسدي (من أمراض، وتشوهات، وأعضاء «الأسفل» الجسدي). إن كل العناصر الخاصة بالساحة العامة، التي قمنا بتحليلها في هذا الفصل هي متجاورة إن على المستوى الموضوعاتي أو على مستوى الشكل). وبغض النظر عن وظائفها العملية، فإنها تقدم جميعها المظهر الفريد غير الرسمي للعالم، سواء بنبرتها (الضحك)أو بموضوعها (الأسفل المادي والجسدي). إنها ترتبط جميعها بمادة العالم المرِحة، بما يولد، ويموت، ويُخرِج للنور، بما هو مُلْتَهَم ويَلتَهِم، والذي في نهاية المطاف ينمو ويتكاثر دوماً، ويصير أكثر فأكثر كبيراً، عظيماً ووافراً. إن هذه المادة المزدوجة المرِحة هي في الآن نفسه القبر، ورحم الأم، الماضي الهارب، والحاضر المقبل، إنها تجسيد للصيرورة.

وهكذا فإن عناصر الساحة العامة التي قمنا بفحصها هي مشبعة في كل تنوعها بوحدة الثقافة الشعبية للعصر الوسيط؛ في كتاب رابليه، تتحالف هذه الوحدة عضوياً مع المبادئ الجديدة لعصر النهضة. ومن

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٨٥؛ كتاب الجيب، مجلد ٢، ص٢٣١.



هذه الزاوية، فإن الاستهلالات محملة بالمعاني على نحو مميز. الاستهلالات الخمس جميعها (استهلالان بالنسبة للكتاب الرابع) هي عينات رائعة للمنجز الصحافي في عصر النهضة المستوحاة من الساحة الشعبية في غمرة الاحتفال. بل إنها تفضح أباطيل قواعد التصور القروسطي نفسه للعالم، التي ترمي بها إلى الماضي، كما أنها تطفح بإشارات وأصداء الراهن السياسي والإيديولوجي.

إذا كانت أجناس الساحة العامة التي فحصنا بدائية نسبياً (بل إن بعضها عتيق جداً)، فإنها مع ذلك تمتلك قوة كبيرة قادرة على تحريف العالم، وإسفاله وصوغه مادياً وجسدياً. ولكونها تقليدية وشعبية بعمق، فإنها تخلق حولها جواً مألوفا من الخلاعة والصراحة. ولذلك السبب فإن «الصيحات» المتنافرة للساحة العامة: بذاءات، لعنات، وأيمان (عبارات قَسَم)، تمثل بالنسبة لرابيله عوامل مهمة لتكوين الأسلوب. لقد سبق فحص دورها في الاستهلالات: *إنها تخلق اللغة المرحة، الجريئة، الخليعة والصريحة على الإطلاق* التي يحتاجها رابليه للانقضاض على «الظلمات القوطية». إن هذه الأجناس تهيئ المناخ *لأشكال وصور الاحتفال الشعبي* الفعلية، التي كشف رابليه بلغتها حقيقته الجديدة *والمرحة* عن العالم. ولها سوف نخصص الفصل المقبل من كتابنا.



الفصل الثالث

أشكال وصور
الاحتفال الشعبي في أعمال رابليه

الزمن طفل صغير يلهو ويلعب بالنرد
وللطفل السيادة
هرقليطس

في خاتمة الفصل السابق، تناولنا وصف المشاجرات والضربات، منظور إليها باعتبارها «تشريح»، تشريح كرنفالي ومطبخي أصيل. إن مشاهد إراقة الدماء عند رابليه كثيرة. وسوف نقوم بتحليل بعض منها.

في الكتاب الرابع، ينزل بانتاغرويل ورفاقه إلى «جزيرة شيكانوس» التي يكسب سكانها قُوتَهم مقابل التعرض للضرب. واختار الأخ يوحنا شيكانوسيا «محمر الخطم» وضربه مثلما يضرب الطبل مقابل عشرين إيكو (عملة نقدية):

«وقد ضرب الأخ يوحنا صاحب الخطم الأحمر أكثر فأكثر بعصا على الظهر والبطن والذراعين والساقين والرأس وسائر بدنه حتى ظُنَّ أنه سقط صريعاً».

نلاحظ أنه لم يتم إغفال الجرد التشريحي لأطراف الجسم. ويسترسل رابليه بهذه العبارات:



«ثم نقده العشرين إيكو، وهاهو واقف على رجليه، سعيد مثل ملِك أو ملِكين».

إن صورة «الملِك» أو «الملكين» تفيد في تحديد درجة الثراء العالية التي يتمتع بها الشيكانوس الذي يشعر ب«حسن خدمته». لكن صورة *«الملك»* ترتبط أساساً بالمشاجرات المرحة وبالشتائم، كما أن صاحب الخطم الأحمر الذي للشيكانوس، لديه موته المزعوم، وإنعاشه، وقفزة المهرج بعد التعرض للضرب.

هناك مستوى لا تتمتع فيه اللكمات والشتائم بطابع مميز ويومي، ولكنها تعتبر أفعالاً رمزية موجهة ضد *السلطة العليا*، ضد *الملك*. إننا نقصد الكلام عن منظومة صور الاحتفال الشعبي، التي يمثلها الكرنفال على النحو الأكمل (لكن بالطبع ليس حصرياً من طرفه). وفي هذا المستوى يلتقي ويتقاطع المطبخ والمعركة مع صور الجسد المقطّع. في عهد رابليه، كانت هذه المنظومة ما تزال تتمتع بوجود تام محمل بمعنى مهم في مختلف أشكال المسرّات الشعبية مثلما في الأدب.

في هذه المنظومة، الملِك هو المهرج، المنتخب من الشعب عامة، الذي يسخر منه هذا الشعب نفسه، إذ يتعرض للشتم والضرب حينما ينقضي حكمه، مثلما نسخر اليوم ونضرب ونقطع ونحرق أو نُغرق دمية الكرنفال التي تجسد فصل الشتاء المنقضي أو السنة القديمة (الفزاعات المرحة).

لئن شرع في منح المهرج مظاهر الملك، بعد أن انتهى حكمه، فإنه يتم جعله متنكراً و«منحرفاً» بإلباسه زي المهرج. إن اللكمات والشتائم هي المرادف التام لهذا التنكر، لتغيير اللباس، لهذا التحول. إن الشتائم تعري الوجه الآخر للمشتوم، وجهه الحقيقي؛ إن الشتائم تجرده من مظاهره ومن قناعه: إن الشتائم واللكمات تخلع العاهل عن عرشه.

إن الشتائم تمثل الموت، الشباب الذي انقضى وصار شيخوخة، الجسد الحي وقد أصبح جثة. الشتائم «مرآة الكوميديا» التي يتم وضعها



في وجه الحياة المبتعدة، أمام وجه ما ينبغي له الخضوع للموت التاريخي. لكن داخل هذه المنظومة، يكون الموت متبوعا بالبعث، بالعام الجديد، بالشباب الجديد، بفصل الربيع الجديد. وبالتالي فإن المدائح تعد صدى للبذاءات. ولهذا السبب، تعتبر البذاءات والمدائح مظهران للعالم الثنوي الجسم.

إن البذاءات ـ الخلع من العرش، وهي قول للحقيقة حول السلطة القديمة، حول العالم المحتضر، تدخل عضوياً في المنظومة الزابليهية للصور بالتحالف مع الضربات بالعصي الكرنفالية ومع التنكرات والتحريفات الجنسية. إن رابليه يستقي هذه الصور من التقليد الحي للاحتفال الشعبي في زمانه، رغم أنه يعرف حق المعرفة التقليد القديم للأعياد الفلاحية الوارد في الكتب، بشعائرها وتنكراتها، وعملياتها للخلع من العرش والتعرض للضرب (لقد كان يمتلك نفس المصادر التي لدينا، بالدرجة الأولى الأعياد الفلاحية الرومانية عند ماكروب). وفي معرض حديثه عن تريبولي، يورد رابليه جملة لسينيك Sénèque (الذي يستشهد به دون ذكر اسمه، والظاهر أنه يعتمد في ذلك إراسموس) تقول إن المهرج والملك لهما الطّالع نفسه (الكتاب الثالث، الفصل ٣٧)[1]. الواضح أنه كان يعرف المثل الوارد في الإنجيل عن التتويج والخلع، الضرب بالعصا والتهكم من «ملك يهودا».

إن رابليه يصف خلع ملِكين: بيكروكول في غارغانتويا وأنارش في بانتاغرويل. إنه يرسم عن ذلك لوحة كرنفالية خالصة وإن اصطبغت بالتقليد القديم والإنجيلي.

---

(١) إن سينيك يتحدث عن ذلك في التحول إلى يقطين. لقد سبق أن تحدثنا عن هذه الهجائية الساتورنالية الرائعة التي تحكي قصة خلع امبراطور ميت أثناء موته (إنه ينتقل من الحياة إلى الموت على الكرسي المثقوب) وبعد مماته في ملكوت ما بعد القبر حيث يتحول إلى فزّاعة مرحة، إلى مهرج مثير للشفقة، إلى عبد ولاعب عاثر الحظ.



بعد هزيمته، فرّ الملك بيكروكول، وفي طريقه قَتل حصانه خلال سورة غضب (عقاباً له لأنه انزلق وسقط. ومن أجل متابعة طريقه، حاول بيكروكول سرقة حمار من طاحونة بالجوار، لكن أصحاب الطاحونة ضربوه ونزعوا لباسه الملكي، وألبسوه ثياب سائس رثة، وكان بيكروكول مرغما على العمل مياوما بمدينة ليون.

نجد هنا كل عناصر المنظومة التقليدية للصور (الخلع، التنكر، الضرب بالعصا). لكننا نستشعر هنا أيضاً استذكارات لأعياد الإله ساتورن: يصير الملك المخلوع عبداً («مياوما»)، والطاحونة العتيقة كانت هي المكان الذي يرسل إليه العبيد المحكوم عليهم بالعقاب، إذ يتم ضربهم في البداية ثم يرغمون على تشغيل الطواحين، وذلك كان أشبه بالأعمال الشاقة. وأخيراً فإن الحمار يعد رمزاً إنجيلياً للإهانة والانقياد (وللبعث في آن معاً).

أما خلع الملك أنارش فيتم بالروح الكرنفالية ذاتها. بعد هزمه، يعهد به بانتاغرويل إلى بانورج الذي يلبسه في البدء زيا غريباً لمهرج ثم يجعله قسراً بائع صلصة خضراء (في أسفل سلم الهرم الاجتماعي). ولا يتم الغفل عن الضربات. وفي الحقيقة، ليس بانورج هو من يضرب أنارش بالعصا، بل يجعله يتزوج من عجوز شمطاء تشتمه وتضربه. وهكذا فإن الشعيرة الكرنفالية التقليدية للخلع يتم احترامها بدقة كاملة.

إن الأسطورة التي تحيط بحياة رابليه تقدمه لنا بملامح كرنفالية. إننا نعرف العديد من المحكيات التي تسرد تحريفاته وتدليسه. ويصف أحد هذه المحكيات الحفلة التنكرية التي سبقت موته: وهو على فراش الموت، طلب أن يتم إلباسه زيا تنكرياً احتراماً لحكمة وردت في الكتاب المقدس (سفر الرؤيا): Beati qui in Domino moriuntur ومعناها «طوبى لمن مات صحبة الرّب». إن الطابع الكرنفالي لهذه الحكاية واضح تمام الوضوح. وتجدر الإشارة إلى أن هذا التخفي ينبني على تحريف دلالي للنصوص المقدسة.



ولنعد للشيكانوس ذي الخطم الأحمر الذي يتعرض للضرب ويسره ذلك كثيراً «مثل ملِك أو ملِكين». أهو ليس في العمق ملك كرنفال؟ إن وصف الضرب بالعصا والمصاحب بالتعداد التشريحي أدى إلى وجود توابع الكرنفال الضرورية الأخرى، ومن ضمنها المقارنة بملك بل بملكين، الملك القديم الميت، والجديد الذي يبعث حياً، بينما الجميع يعتقد أن الشيكانوس (الملك القديم) قد خرَّ صريعا خدَّ الموت، إنه يهُبُّ واقفا حيّاً وهو مسرور لذلك كثيراً (الملك الجديد). إن خطمه الأحمر هو خطم المهرج الملطَّخ. كل مشاهد العراك والضرب بالعصي التي يرسمها رابليه تتبع الطابع الكرنفالي نفسه[1].

إن هذه الحادثة مسبوقة بأربعة فصول تحكي كيف تم ضرب الشيكانوس في بيت سيد قصر دو بَاشِي و«المقلب التراجيدي» الذي لعبه فرانسوا فيون بسان ميكسان.

لقد ابتكر سيد قصر بَاشي وسيلة مخادعة لضرب الشيكانوس الذين يأتون من أجل تقديم الانجازات بين يديه. في المكان حيث تتم الأحداث وكذلك في البْواتُو وبعض الأقاليم الفرنسية الأخرى كانت «أعراس القُفَّازات» معهودة، إذ تقتضي الأعراف أن يتم أثناء العرس تبادل اللكمات للضحك. ولم يكن من حق من يتلقى اللكمات أن يرد بالمثل، لأنها كانت مكرسة ومشروعة بالأعراف. وهكذا، كلما اقترب شيكانوس ما من قصر دو باشي كان يتم على الفور إحياء عرس خيالي، إلى حد أن الشيكانوس كان يجد نفسه حتماً ضمن المدعوين.

في المرة الأولى، قدِم «شيكانوس أحمر، عجوز وبدين». أثناء وليمة العرس، شرع المدعوون، وفق العادة، في تبادل اللكمات بالأيدي.

«لكن عندما جاء دور الشيكانوس، أعدوا له وليمة من الضرب بقفازات

(١) سوف يحتفظ أدب المراحل اللاحقة ببعض الآثار من ذلك، خاصة ذلك الذي يستلهم رابليه، مثلاً روايات سكارون.



فولاذية إلى أن ظل مغشيا عليه وتدلت عينه من شدة الزرقة، وانكسرت أضلاعه الثمانية وانغرس له القص، وعظام الكتف قسمت إلى أربعة أرباع والفك السفلي إلى ثلاث قطع، وتَمَّ كل ذلك في جو من الضحك».

إن الطابع الكرنفالي للمشهد واضح بجلاء. بل إنه نوع من «الكرنفال داخل الكرنفال»، لكن له رغم ذلك نتائج وخيمة على الشيكانوس الشقي. إن عادة الضربات في الأعراس تدخل ضمن الشعائر من النوع الكرنفالي (إنها تتصل بالخصوبة، والفحولة والزمن). وتتيح هذه الشعيرة حق الاستمتاع بحرية معينة واستعمال ألفة معينة، وحق خرق القواعد المعتادة في الحياة المجتمعية. في واقعتنا هذه العرس وهمي، إنه يجري مثل مقلب من مقالب منتصف الصوم الكبير أو تدليس الكرنفال وخدعه. لكن في هذا الجو الكرنفالي على نحو مضاعف فإن الشيكانوس الشيخ يتم تكريمه بضربات حقيقية بواسطة قفازات فولاذية، ولنؤكد هنا مرة أخرى على الطابع التشريحي، الكرنفالي، المطبخي والطبي لوصف الضربات.

إن الأسلوب الكرنفالي يبرز أكثر في تعداد الوكز الذي ينهال على الشيكانوس الثاني أربعة أيام بعد مقدم الأول. وخلافاً للأول فهذا الشيكانوس «شاب، طويل القامة، نحيف الجسم». ونشير إلى أن الشيكانوسَيْن يتعارضان جسمانياً (وإن لم يظهرا معاً)، ويشكلان زوجاً هزلياً كرنفالياً على نحو مثالي يعتمد التباينات: بدين ونحيف، شيخ وشاب، طويل وقصير[1]. وتوجد الأزواج الهزلية من هذا النوع إلى يومنا هذا في المعارض أو في السيرك. دون كيشوط وسانشو بانصا ليسا في الحقيقة سوى زوج كرنفالي) وإن قلَّت درجة بدائيته)[2].

---

(١) نجد هذا الزوج الكرنفالي في «جزيرة الشيكانوس»، وعلاوة على صاحب الخطم الأحمر الذي اختاره الأخ يوحنا، نجد شيكانوسا طويل القامة ونحيف يغمغم ضد هذا الاختيار.

(٢) إن الأزواج الهزلية من هذا النوع قديمة جداً. ويتحدث ديترش في بولشينيلا عن=



عند وصول الشيكانوس الثاني، يتم تمثيل شعيرة العرس الوهمي: إذ يطلق على المدعوين حرفيا اسم «شخصيات المقلب». حينما يظهر بطل الفعل الهزلي، كل الحاضرين (الكورس/الصوت الجماعي) يشرعون في الضحك:

«حينما دخل بدأ كل واحد يبتسم. وضحك الشيكانوس جراء ذلك».

هكذا يتم إدخال الفعل الهزلي. حينما تعطى الإشارة، تتم شعيرة الزفاف. ثم عندما يتم إحضار الخمر والتوابل يبدأ سباق الضربات. وهاهو المشهد:

«وهلم وكزاً وجلداً للشيكانوس ولكمات القفازات الجديدة تنهال من كل صوب على الشيكانوس. «حفل زفاف، كانوا يقولون، حفل زفاف، حفل زفاف، تذكروا ذلك!». ولشدة ما تم التكفل به كان الدم ينزف من فمه وأنفه وأذنيه وعينيه. أما الباقي، مسحوق، مدقوق، رأس، رقبة، ظهر، صدر، ذراع وكل شيء. صدقوا أن بأفينيون، إبان الكرنفال، لم يسبق للفتيان أن لعبوا النرد بمثل هذا الانسجام الذي لعبوا فيه بالشيكانوس. وفي الأخير، سقط على الأرض، وسُكِب على وجهه الكثير من الخمر، ورُبِط كُم صدريته بلباس جميل من اللون الأصفر والأخضر، ووضع على حصانه البليد».

هنا أيضاً لدينا وصف كرنفالي، مطبخي وطبي للجسد: كل شيء مباح، الفم، الأنف، الأذنين، العينين، الرأس، العنق، الصدر، الذراع. إنه التقطيع الكرنفالي لبطل اللعب الهزلي. إن رابليه لا يستحضر

=محارب مغرور وحامل سيفه رُبِما على آنية قديمة في إيطاليا السفلى (مجموعة هاملتون). إن التشابه بين هذه الشخصيات ودون كيشوط وسانشو بانصا يلفت النظر (لكن هناك اختلاف طفيف يكمن في أن للأولين ذكر عملاق (راجع ديترش، بولسنيلا، ص٢٣٩.



كرنفال أفينيون جزافا: فضربات الطلبة الخريجون، الذين يلعبون النرد أثناء الكرنفال تنهال بالقدر نفسه من «الانسجام» على الشيكانوس.

إن خاتمة المشهد نوعية إلى حد أقصى: الشيكانوس الشقي يتحول إلى ملك مهرج: يُصبُّ على وجهه الخمر (خمر أحمرِ على ما يبدو) ويصير «أحمر الخطم» مثل شيكانو الأخ يوحنا، ويتم تزيينه بشرائط ملونة مثل أضحية الكرنفال[1].

في المدونة المشهورة للألعاب المائتين وستة عشر التي يتعاطاها غارغونتيا (الكتاب الأول، الفصل ٢٠) هناك لعبة اسمها لعبة «عجل الرّباب». في بعض المدن الفرنسية هناك عادة قد استمرت تقريباً إلى العصر الحديث، المقصود منها إبان الكرنفال، أي حينما يُسمح بذبح الماشية، وأكل اللحم (وكذا المعاشرة الجنسية والأعراس المحرمة أثناء الصوم)، حيث يتم استعراض عجل سمين عبر شوارع وساحات المدينة في موكب رسمي على أنغام الرّباب، ومن ثمة اسمه «عجل الرّباب». كان رأسه *مزين بأشرطة مختلفة الألوان*. لا نعلم للأسف فيما كانت تتمثل اللعبة بالضبط، نظن أنه كان هناك بالتأكيد ضرب، لأن عجل الرّباب المنذور للذبح كان هو *أضحية الكرنفال*. كان هو الملك، الموَلِّد (الذي يجسد فحولة السنة) وفي الوقت نفسه لحم التضحية، الذي سوف يتم هرسه وتقطيعه لصنع نقانق وفطائر.

نفهم الآن لماذا زين الشيكانوس المعنف بشرائط مختلفة الألوان. إن الضرب هو الآخر مزدوج الأضداد شأن البذاءات التي تتحول إلى مدائح. في منظومة صور الاحتفال الشعبي، لا وجود للنفي المحض والمجرد. إن الصور تستهدف شمل محوري الصيرورة في وحدتهما المتناقضة. المضروب (أو المقتول) يتم تزيينه؛ الضرب مرِح، إنها تبتدئ وتنتهي وسط الضحكات.

---

(١) الظاهر أن الأصفر والأخضر هما لونان للباس المعتمد عند سيد الباشي.



إن المشهد الذي يتم فيه ضرب الشيكانوس الثاني هو المشهد الأشد تفصيلا وأهمية.

هذه المرة يبدو الشيكانوس صحبة مرافِقيْن (شاهدين) اثنين. ومن جديد يبتدئ العرس الوهمي. أثناء الأكل كان الشيكانوس هو من اقترح تجديد العهد بالعادة القديمة، عادة زفاف القُفَّاز، وقام بتوجيه الضربات الأولى:

«عندها دخلت القفازات الفولاذية إلى الحلبة، حيث أن رأس شيكانوس تم شجه في تسعة مواضع: تم تمزيق ذراع الملازم الأول، وخلع فك الثاني الأيسر، إلى حد أنه كان يغطي نصف ذقنه، مع سلخ للهاة وسقوط بيِّنٍ للأضراس، والضواحك والأنياب. وعلى قرع الطبل الذي كان يتبدل إيقاعه، تم إخفاء القفازات دون أن يُفْطَن إليها، ويتم من جديد الإكثار من الأطعمة مع مضاعفة الابتهاج. وكان المرافقان الطيبان يشربان نخب هؤلاء وأولئك، والجميع يشرب نخب الشيكانوس وملازميه، لكن **أودار** Oudart لم يكن موافقاً، وكان متذمراً من الزفاف، مدعياً أن أحد الملازمين قد desincornifistibulé **(خلع قرن فتحة أنبوب)** كتفه الأخرى.

. إلا أنه كان يشرب على نخبه بمرح. وكان الملازم صاحب الفك المخلوع يضم يديه، وفي صمت، لعجزه عن الكلام، طالبا العذر منه. وكان لوار Loyre يشكو من كون الملازم الثاني الذي صار مبتور الذراع، قد وجه إليه لكمة قوية نحو مرفقه إلى حد أنه esperruquancluzelubelouzerirelu قدمه **(ارتطم نط دفع عرج ارتج)**.

إن الأضرار التي تعرض لها شيكانوس ومرافقيه هي مصحوبة دائماً بتعداد تشريحي للأعضاء والأطراف المصابة. وللمشهد طابع مهيب، وطابع الاحتفال موسوم: إن الفعل يتم أثناء مأدبة الزفاف، على وقع الطبل الذي يغير لحنه، حينها تنتهي العملية، ويعطي الإشارة للفرح من جديد. إن تغيير اللحن واستئناف الأكل يُقدمان طوراً جديداً للفعل



الهزلي: الاستهزاء من الضحية التي تعرضت للضرب. إن أولئك الذين ضربوا الشيكانوس يتظاهرون بأنهم تعرضوا للضرب بدورهم. كل واحد منهم يلعب دور المعطوب ويتهم الشيكانوس، إن جو هذا المشهد الكرنفالي المسعور يتم إبرازه أكثر بكون كل واحد من هؤلاء المشاركين يضخم جراحه مستعملا كلمة ذات مقاطع صوتية متعددة طويلة إلى حد لا يصدق. إن هذه الكلمات قد سبكها رابليه لغاية محددة جداً: إذ عليها إلى حد ما أن تصف من خلال تجانسها الحركي طبيعة البتر الحاصل ومن خلال طولها وعدد وتنوع مقاطعها (ذات الصبغة الدلالية المحدَّدة)، أن تترجم عدد وتنوع وقوة الضربات المحصل عليها. ويبدو لنا أن من ينطق بها عليه أن يمزق حنكه. إن طول وصعوبة نطق هذه الكلمات تزداد تدريجيا مع كل مشارك. لئن كانت كلمة أودار تضم ثمانية مقاطع، فإن مجموع مقاطع كلمة لوار هو اثني عشر. وبفضلها فإن الجنون الكرنفالي يمس لغة المشهد في حد ذاتها.

وها هي تتمته:

«لكن تريضون Trudon كان يقول (وهو يخفي عينه اليسرى بمنديله، ويظهر طبله المثقوب من وجه) أي ضرر سببته لهم؟ ألم يكفهم أنهم morrambouzevesquoquemorguatasacbacguevezinemaffrssé (ما يعني تقريباً: مثلوا وأسقطوا في الوحل وقطعوا وأخذوا إلى المشرحة واقتلعوا)

عيني المسكينة، وعلاوة على ذلك ثقبوا طبلي. إذا كان من المعتاد ضرب الطبل في الأعراس، فإنه يتم الاحتفاء أيما احتفاء بالطبّالين ولا يتم ضربهم أبداً. فليضرب بها الشيطان».

ويتخذ التدليس أبعاداً كبيرة: المنديل الذي يخفي العين بدعوى أنها منتفخة، تكسير الطبل، الطول المتعاظم للفعل الذي يعبر عن الجروح: عشرون مقطعا صوتيا، كلها تزداد خروجاً عن المألوف.

إن صورة الطبل المنكسر لها مغزاها. ومن أجل فهم الواقعة على نحو أفضل، والطابع الخاص للوكز، من اللازم أن نعلم بأن *طبل*



الزفاف له قيمة إيروسية. «قرع طبل العرس»، وبصفة عامة الطبل، يعني الجِماع؛ «الطبّال» تعني العاشق. في عصر رابليه كان هذا المعنى متداول لدى الجميع. يتحدث رابليه في الفصل الثالث من الكتاب الأول عن «طبّالي جولي» Julie نجلة الامبراطور أوكتافيان Octavien، أي عن عشاقها. كما يعطي لكلمة «طبّال» هذا المعنى الإيروسي في الفصل ٢٥ من الكتاب الثاني والفصل ٢٨ من الكتاب الثالث. وبالمعنى نفسه يتم استخدام الكلمات «ضَرْب»، «وكْز»، «الكُم»، و«عصا». وكان يطلق على القضيب «عصا الزواج» (الفصل التاسع من الكتاب الثالث، أو «عصا ذات طرف واحد» (نفسه، الفصل ٢٨). وبطبيعة الحال، فإن ضربات الزفاف كان لها معنى «الجِماع» وقد انتقل هذا المعنى إلى الضربات التي تلقاها شيكانوس. وبهذه الغاية المحددة جداً يتم توجيه الضربات إليهم على صوت الطبل.

ونتيجة لذلك، في الواقعة الواردة أعلاه ليس هناك عراك عادي، ليس للضربات معنى مبتذل، عملي بشكل ضيق. إن لكل الضربات دلالة موسعة ومزدوجة رمزياً: إنها تؤدي إلى الموت (في أقصى حد) وتمنح حياة جديدة، إنها تضع نهاية للقديم وتشرع الجديد. لهذا السبب فإن الواقعة تتمتع بطابع كرنفالي وباخوسي بذلك القدر من الجنون.

وفي الوقت معا، فإن المعاملة السيئة التي يتعرض لها الشيكانوس تكتسي دلالة حقيقية، إن عبر خطورة الضربات أو من خلال غايتها. إن دو باشي يجعلهم عرضة للضرب لتفادي كل الانتقادات نهائياً (وهو بالمناسبة ينجح في ذلك على الوجه الأكمل). هؤلاء الشيكانوس هم ممثلو القانون القديم، الحقيقة القديمة، العالم القديم، إنهم لا ينفصلون عن الجديد الذي يولد من رحم ذلك القديم. إنهم يساهمون في العالم المزدوج الذي يموت ويحيا في الوقت عينه مع ميلهم إلى المحور السلبي، محور الموت؛ إن تعريضهم للضرب هو احتفال الموت ـ البعث (منظور إليه من الناحية الهزلية) ولذلك فإن الضربات



التي تنهال عليهم هي مزدوجة الأضداد، يتم توزيعها بمناسبة العرس لسبب وجيه على وقع الطبل والكؤوس التي يضرب بعضها ببعض .*يتم ضربهم مثل ملوك.*

إن مختلف مشاهد الضرب متشابهة عند رابليه. كل أولئك الملوك (بيكركول، أرناش) وشيوخ السوربون (جانوتيس دو براغماردو)، كل أولئك الرهبان المنافقون، كل الوشاة الحزانى، ومناهضو الضحك العابسون، فإن رابليه يعمد إلى تدميرهم، وضربهم وطردهم، ولعنهم، وشتمهم، والاستهزاء منهم، إنهم ممثلو العالم الهرِم، العالم بأكمله، العالم الثنوي الجسد، الذي يمنح الحياة بموته. بتنحية ورمي الجسم الهرِم الذي يحتضر فإنه قطع حبل سُرَّة الجسم الجديد والفتي. يتعلق الأمر بفعل واحد ووحيد. إن الصور الرابليهية ترسخ لحظة الانتقال التي تجمع محوريهما الاثنان. كل ضربة موجهة للعالم الهرِم تساعد على ولادة الجديد. إنها تشبه العملية القيصرية المحتومة على الأم، لكنها تخلص الطفل. يتم ضرب وشتم ممثلي العالم القديم ولكن الناشيء. لهذا السبب فإن الضربات والشتائم تتحول إلى أفعال احتفال مرِحة.

وها هو مقتطف آخر (مع بعض المقتطعات) من خاتمة الواقعة:

«كانت العروس الجديدة تضحك وهي تبكي، تبكي وهي تضحك، من أن الشيكانوس لم يكتف بضربها دون اختيار ولا تمييز للأطراف التي كان يضربها، لكن بعد أن عبث بشعرها بفظاظة، ثم بعد أن قام على نحو غادر بـ trépignemenpénilorifizonchatoutrifouillé (كلمة تتكون تقريباً من: رفس، بقضيب ثقب، دغدغ، ونقب في) عورتها. [...]».

«[...] كان كبير الخدم يضم إلى صدره ذراعه الأيسر كما لو أنه morcacocassé مكسور إلى قطع! خيراً فعل الشيطان بأن جعلني أحضر هذا العرس. وفضل الرب! إن ذراعيَ قد engoulevezinemassés (التي تعني تقريبا: تم عضهما ودكهما). هل تسمون ذلك fiançailles (حفل خطبة)؟



إني أسميها fientailles (حفل الخراء القذر). وربِّي، إنها مأدبة اللابيثيين Lapithes حقيقية، التي وصفها الفيلسوف الساموساطي».

إن الازدواجية اللصيقة بكل صور هذه الواقعة تتخذ بالنسبة لرابليه شكل جمعٍ للأضداد: العروس الجديدة تضحك وهي تبكي، تبكي وهي تضحك، كما أنه من الملحوظ أنها تلقت ضربات (وهمية في واقع الأمر) على عورتها. يجب التأكيد على فكرتين في كلام كبير الخدم: أولاً، الجناس fientailles, fiançailles المسفِل المميز للواقعية الغروتيسكية، وثانيا، ذكر مأدبة لوسيان. إن هذه المأدبة الأشبه بالـ«الندوة» من منظور لوسيان، هي بالفعل أقرب إلى مشاهد المأدبة الرابليهية (وخاصة هذا المشهد) منها إلى كل الأنواع القديمة الأخرى. وتنتهي مأدبة لوسيان هي الأخرى بمشهد عراك. ورغم ذلك، تجب الإشارة إلى فارق جوهري: إن ملاكمة لوسيان لا يتم توسيعها رمزيا إلا بقوة الصورة التقليدية وليس بإرادة المؤلف المتعمَّدة، المجردة والعقلانية، بل والعدمية شيئاً ما؛ عند لوسيان تتحدث الصور التقليدية دائماً ضد إرادة المؤلف، كما أنها دائماً أغنى منها بالمقارنة؛ إن لوسيان يستخدم صور تقليدية نسي تقريباً قيمتها ووزنها.

والآن، فلنستخرج من مجموع الحادثة عدداً معينا من الخلاصات. إن الحدث المعروض يكتسي طابع الفعل الهزلي للاحتفال الشعبي. إنه لعب حر ومرِح، لكنه يمتلك معنى عميق، بل إن الزمن بعينه هو بطله ومؤلفه، الزمن الذي يطيح بالعروش، الذي يسخر، ويسلط الموت على الزمن القديم كله (النظام القديم، الحقيقة القديمة) كي يتيح في الوقت نفسه ولادة الجديد. هذا اللعب يضم بطلا وصوتا جماعيا يضحك. البطل هو ممثل العالم القديم، حَبْلانٌ، يلِد. يتم ضربه، السخرية منه، لكن الضربات لها ما يسندها: إنها تساعد الجديد على الخروج إلى النور. لذلك فهي مرِحة، رخيمة، لها نغمة احتفالية.



العبارات الفظة لها بدورها ما يسندها كما أنها مرِحة. إذ يتم تزيين البطل الضحية الهزلية (يتم تزيين الشيكانوس بالأشرطة).

تتمتع صور الجسم المقطع في هذه الظروف بأهمية رئيسية. في كل مرة يتم خلالها ضرب الشيكانوس بشدة، فإن المؤلف يعمد إلى تقديم وصف تشريحي دقيق. إن المشهد الذي يتم فيه لكز الشيكانوس الثالث ومرافقيه يعد مشهداً مفصلاً على نحو خاص من هذا المنظور. إضافة إلى عمليات البتر الفعلية، فإن مجموعة برمتها من الأعضاء وأطراف الجسم تتعرض للسحق وهمياً: أكتاف مخلوعة، عيون منتفخة، سيقان مهشمة، أذرع مكسورة، أعضاء تناسلية تالفة. إنها نوعاً ما عمليات بذر جسدية، أو بالضبط حصاد جسدي. شذرة أمبدوقلس. خليط من المعركة والمطبخ أو وَضَم الجزّار. وهي كذلك، مثلما نعرف، موضوعة عبارات القسم واللعنات الخاصة بالساحة العامة. إننا نكتفي في هذا الصدد بالإشارة إلى صورة الجسد المُقطَّع تلك التي سوف ندرس معانيها ومنابعها في فصل منفرد.

في رسم هذه الواقعة يخضع كل شيء للصياغة الأسلوبية طبقاً لروح أشكال الاحتفال الشعبي الهزلية. لكن هذه الأشكال التي تكونت على مر القرون تخدم هنا أهداف العصر التاريخية الجديدة، إنها متشربة بوعي تاريخي قوي وتساعد في ولوج الواقع على نحو أفضل.

إن حكاية «مقلب فِيُون» التي يقصها السيد دو باشي لخلق الحماسة لدى رفقته مُضَمَّنة في هذه الواقعة، ولن نفحصها إلا في خاتمة فصلنا، حيث سنعود لهذا المقتطف.

لقد قلنا ذلك آنفا، كل مشاهد الاعتداء تتشابه عند رابليه: إنها مزدوجة الأضداد ومليئة بالمرح. كل شيء يتم بالضحك ولأجل الضحك. «وتم كل ذلك في جو من الضحك».

ولنفحص بإيجاز مشهدان أخريان: في المشهد الأول يتحول الدم إلى خمر، وفي الثاني، تصير المعركة مأدبة ووليمة.



المشهد الأول هو الواقعة المشهورة للمعركة التي يواجه فيها الأخ يوحنا ١٣٦٦٦ مهاجما بحقل الكروم بالدير:

«[...] كان يسقطهم بقوة مثل الخنازير، ويخبط خبط عشواء، بالمجالدة القديمة.

كان يسحق أدمغة البعض، ويكسر للبعض الآخر أذرعهم وأرجلهم، للبعض الآخر يدق فقرات العنق، وللآخرين يخلع الكلى، ويهشم الأنف، يصيب العيون، ويشق الفكين، يغرس الأسنان في الفم، يسحق عظام الكتفين، يرض السيقان، يفك عظم الفخذ، ويخلع الأرجل.

وإذا أراد شخص الاختباء خلف الكرْم الكثيف، كان يغضن له حافة الظهر بأكملها ويكسر كلاه مثلما يفعل بكلب.

,إذا سعى آخر إلى خلاصه هربا، كان يقطع رأسه قطعا وذلك بضربه عند الثلم الجداري القذالي.

وإذا تسلق أحدهم شجرة، ظنا منه أنه في أمان، كان يغرز عصاه في إسته.

وإذا ناداه أحد معارفه القدامى: «آه يا أخ يوحنا، يا صديقي، أخ يوحنا، أنا أستسلم!

- إنك على ذلك مرغم، يقول له، لكنك ستسلم في الوقت نفسه روحك لكل الشياطين!»

ومن غير انتظار، كان يصفعه بقوة. وإذا وُجد شخص يتقد حماسة لمقاومته وجها لوجه، حينها يظهر قوة عضلاته، إذ يخرق صدره عبر المنتصف والقلب. وللآخرين الذين كان يفترض أن يضرب أضلاعهم، كان يقلب المعدة إذ يلقوا حتفهم في الحال. أما البعض الآخر فمن شدة ما كان يثقب سُرّتهم، فإنه يخرج أحشائهم جراء ذلك. ولآخرين كان يخرق مصران الإست بين الخصيتين. صدقوا بحق أن ذلك كان مشهداً فظيعاً لم يُر مثله من قبل أبداً».



يتعلق الأمر بحصاد جسدي حقيقي.

حينما هبَّ الرهبان المعتكفون إلى نجدتهم، أمرهم الأخ يوحنا بالقضاء على الجرحى:

«وهكذا، بعد أن ترك كل واحد منهم برنسه العريض على غصن أقرب كرمة، شرعوا في ذبح، والقضاء على من صرعوهم في السابق. هل تدرون بأي أسلحة؟ بسكاكين جيب صغيرة جميلة، أنصاف سكاكين التي يعمد بها أطفال البلد عندنا إلى تكسير الجوز».

لقد أقبل الأخ يوحنا على هذه المجزرة لإنقاذ الخمر الجديد، وكل هذه الواقعة الدموية تصدح مرحاً وحبوراً أيضاً. إنها «كُروم» ديونيزوس، «قطاف العنب». وبالمناسبة، فإن المشهد يجري نهاية فصل الصيف. إن مساكن الرهبان تجعلنا نرى، من خلال العصيدة الحمراء المشكلة من الأجساد الآدمية الممزقة، الأحواض المليئة بـ«العصيدة الشتنبرية» (الخمر) التي يذكرها رابليه مرارا. إنه تحول الدم إلى خمر[1].

ولنتطرق للواقعة الثانية. في الكتاب الثاني، الفصل ٢٥، يحكي رابليه كيف أن بانتاغرويل ورفاقه الأربعة هزموا الفرسان الستمائة وستون التابعين للملك أنارش وبفضل حيلة بانورج العبقرية عمدوا إلى شوي أعدائهم في نثار البارود وبعد ذلك شرعوا في الاحتفال. وعاد كوراليم من الصيد بقدر هائل من الطرائد:

«وعلى الفور، قام إبستمون بنصب قضيبين متينين من أغصان الشجر

---

(١) نجد هذا النمط في «دون كيشوط» في حادثة العراك ضد القراب التي يظنها الفارس عمالقة. في الحمار الذهبي لأبوليوس، يتم التطرق لهذا النمط بطريقة مفيدة أكثر. لوسيوس يقتل عند باب بيت أناساً يعتقد أنهم لصوص، ويرى الدماء تسيل. في صباح اليوم الموالي، يُعرض أمام المحكمة من أجل تهمة القتل، وهو يجازف بقطع رأسه. لكنه في الواقع كان ضحية تدليس مرح. فالموتى ليسوا سوى قراب خمر. وتتحول المحكمة الكئيبة إلى مسرح للضحك العام.

الأعمال، لابلياد، ص٢٧٧، كتاب الجيب، الجزء الأول، الصفحات ٣٤١ ـ ٣٤٢.



على الطريقة القديمة، وكان أوستين يساعده في الذبح. ووضع بانورج سِرجين لأسلحة الفرسان بحيث تقوم مقام مساند حديدية، واجبر سجينهم على أن يكون هو طاهيها، وفي النار التي كان يحترق داخلها الفرسان، قاموا بشيٍّ لحم الطرائد. وليأخذ الشيطان من كان يتظاهر بذلك! وقد كان نصراً أن يشاهدهم المرء وهم يسرفون في الشراب»*.

وهكذا، فإن النار التي أحرقوا فيها أعدائهم تتحول إلى موقد بهيج للطبخ فيه يقومون بشيٍّ قدر هائل من الطرائد. إن الطابع الكرنفالي لهذا الحريق ولإشعال الفرسان (إذ على هذا النحو يتم إشعال الدمية التي تمثل الشتاء، الموت، السنة القديمة) المتبوع بـ«الوليمة العظيمة» يصير واضحاً تماماً إذا اعتبرنا نهاية الحادثة.

قرر بانتاغرويل ورفاقه إقامة نصب تذكاري في موقع المعركة والوليمة. نَصَبَ بانتاغرويل عموداً علق عليه مِغْولاً ومهاميز وقفازاً من حديد ودرعاً وواقيتا الرجلين. في «نشيد النصر» الذي يصاحب النصب، يتم الاحتفال بانتصار الذكاء البشري على الدروع الثقيلة (إذ بفضل استعمال ذكي للبارود تمكن الأصدقاء الخمسة من هزم الفرسان. ومن جهته نصب بانورج عموداً ثانياً علق عليه غنائم الوليمة: قرون، جلد وقوائم الأيل، وأذني أرنب، وجناحي طائر الحباري، وأيضاً قارورة من الخل، وقرن محشو بالملح، وقضيب، وسفُّود، ومرجل، وإبريق، ومملحة، وقدح. هناك كتابة منقوشة أخرى تحتفي بالوليمة وتقدم في الوقت نفسه وصفة للطبخ[1].

إن هذين العمودين يعبران بما يقارب الكمال عن الطابع المزدوج لمنظومة صور الاحتفال الشعبي كلها. إن موضوعة انتصار البارود

---

(١) في أورلاندين لكاتبها Folengo باللغة الإيطالية، (وليس الماكارونية) نجد وصفاً كرنفالياً تاماً لبطولة شارلمان: يمتطي حميراً وبغالاً وأبقاراً، ومكان الدروع يحملون سلالاً وبدل الخوذات يضعون على رؤوسهم أواني المطبخ: دلاء، قدوراً ومقالي.



التاريخية على دروع الفرسان وأسوار القلاع (وهي موضوعة يتطرق لها بوشكين في **مشاهد من عصر الفرسان**)، وموضوعة انتصار الابتكار على القوة الفظة والبدائية قد تمت معالجتها في صيغة كرنفالية ولذلك فإن التذكار الثاني يستعرض كل أواني الطبخ: قضبان، سفافيد، أكواز، إلخ. اندثار العالم القديم والولائم المرِحة تنصهر في كلٍّ واحد: المحرقة القديمة تتحول إلى موقد للطبخ. فينيق الجديد ينبعث من رماد القديم.

ولنذكر في هذا الصدد بحادثة بانورج عند الأتراك؛ لما وقع في قبضة الأتراك، كان بانورج على وشك أن يتم التضحية به في المحرقة باسم القانون المسيحي، لكنه أفلت من ذلك بمعجزة تقريباً. والحادثة هي تحريف بارودي للتعذيب حتى الاستشهاد وللمعجزة. لقد تم تسفيد بانورج وشيُه وهو حي، بعد أن سبق تسمينه بسبب هزاله. هنا، تستبدل محرقة التعذيب بموقد المطبخ. وفي آخر لحظة تحصل معجزة إنقاذه وهو من يشوي جلاَّده. وتنتهي الحادثة بمديح للشواء بالقضبان*.

هكذا يتحول الدم إلى خمر، والمشاجرة القاسية والموت الفظيع إلى وليمة مرِحة وتتحول محرقة التضحية إلى موقد المطبخ. إن المعارك الدامية، والتقطيع إلى اشلاء والإلقاء في النيران والضرب والوكز، واللعنات، والشتائم، تنغمس في «الزمن المرح» الذي يمنح الموت الحياة، الذي يمنع القديم من التأبيد ولا يكف عن توليد الجديد والفتي.

لا يمكن اعتبار هذا التصور للزمن بتاتاً بأنه فكر مجرد عند رابليه بل هو نوعاً ما «محايث»، ينهل مباشرة من المنظومة التقليدية لصور الاحتفال الشعبي. ولئن لم يكن رابليه هو من أبدعها، فبفضله ارتقت هذه المنظومة إلى درجة عليا من التطور التاريخي.

لكن أليس من المرجح أن هذه الصور ليست في نهاية المطاف سوى تقليد ميت ومقيِّد؟ربما كل هذه الاشرطة التي يتم ربطها بأذرع



الشيكانوس المعنَّفين، وهذا الشجار والتدافع الذي لا نهاية له، وهذا الجسد المقطَّع ومعدَّات المطبخ تلك، ليست سوى بقايا من تصورات عتيقة متقهقرة إلى درجة الشكل الميت والثقل غير النافع، التي تمنع من رؤية ووصف واقع العصر؟

ليس هناك ما هو أغبى من هذه الفرضية. إن منظومة صور الاحتفال الشعبي قد تشكلت بالفعل على امتداد آلاف السنين.. وأثناء هذه السيرورة الطويلة كان هناك بالطبع مخلفات سطحية ورواسب ميتة في الحياة العادية والمعتقدات والأحكام القبلية. لكن من حيث الجوهر، فإن هذه المنظومة قد نمت واغتنت بمعنى جديد يجلب الآمال والأفكار الشعبية الجديدة، لقد غيرت مظهرها في بوتقة التجربة الشعبية. وقد صارت لغة الصور أكثر تهذيباً بفضل اغتنائها بتلوينات جديدة.

وبفضل ذلك استطاعت صور الاحتفال الشعبي أن تصير سلاحاً قوياً للتحكم الفني في الواقع، وان تصبح قاعدة لواقعية واسعة وعميقة حقاً. إنها تسمح بالإحاطة بالواقع ليس بطريقة طبيعوية، فورية، جوفاء، فاقدة للمعنى ومجزأة، وإنما في سيرورة صيرورته مع المعنى والوجهة التي يكتسبها. ومن ثمة الشمولية العميقة إلى حد أقصى والتفاؤل الواضح لمنظومة صور الاحتفال الشعبي.

عند رابليه، تعيش هذه المنظومة حياة مكثفة، راهنية، وواعية على نحو تام؛ إنها تعيش بأكملها منذ البداية إلى النهاية، حتى أدق التفاصيل، الأشرطة الملونة على أذرع الشيكانوس ضحية الضرب، الخطم الأحمر للشيكانوس الأول، خشبة الصليب المزين بأزهار الزنابق الذابلة التي يستعين بها الأخ يوحنا وكُنيته Entommeure، المِهراس (الذي يجعل من أعدائه لحما مهروسا). ليس هناك أي بقية ميتة أو فقدت معناها، كل شيء منها محمل بقيمة راهنية، تبسيطية وفريدة. إن الوعي الفني، المسؤول والجلي (لكن بالطبع غير المبسط على نحو ضيق) حاضر في كل واحد من تلك التفاصيل.



هذا لا يعني بالطبع أن كل واحد منها قد تم ابتكاره، والتفكير فيه على مَهَل ووزنه في الوعي المجرد عند المؤلف. كلاً، إن رابليه خبير بأسلوبه الفني، الأسلوب الكبير لأشكال الاحتفال الشعبي. إن منطق هذا الأسلوب الكرنفالي هو الذي أوحى له بالخطم الأحمر عند الشيكانوس وانبعاثه المرِح بعد الضرب، التشبيه بالملك أو الملكين. من المستبعد أن يكون الفكر المجرد قد اختار ووزن كل تفصيل من هذه التفاصيل. ومثله مثل معاصريه أجمعين فإن رابليه كان ما يزال يعيش في عالم هذه الأشكال، كان يستنشق هوائها، ويمتلك لغتها على الوجه الأكمل، بحيث أن التحكم الدائم للوعي المجرد كان نافلا.

لقد شرحنا الصلة المهمة التي تجمع بين الضربات والشتائم والخلع من العرش. عند رابليه، ليست العبارات الفظة إهانات شخصية؛ إنها شمولية، وفي نهاية المطاف، تستهدف دائماً الأشياء الأكثر علوا. في كل فرد تعرض للضرب والشتم، يميز رابليه بين الملك، أو الملك سابقاً أو طامع في العرش. وفي الوقت نفسه، فإن محاولات كل المخلوعين عن العرش هي محاولات واقعية وحية تماماً، مثلما هم كل هؤلاء الشيكانوس، هؤلاء المنافقون العابسون المُفترون الذين يضربهم ويطردهم ويشتمهم. كل هذه الشخصيات تتعرض للاستهزاء والشتم والضرب لأنها تمثل بصفة فردية السلطة والحقيقة المنتهية الصلاحية: الأفكار، الحق، الإيمان، الفضائل السائدة.

إن هذه السلطة القديمة، وهذه الحقيقة القديمة تسعى إلى حكم مطلق، إلى قيمة خارج زمنية. ولهذا السبب، فإن كل مؤيدي الحقيقة القديمة والسلطة القديمة يتميزون بالكآبة والصرامة، إنهم لا يريدون ولا يعرفون الضحك (مناهضو الضحك)؛ إن خطاباتهم قاهرة، فهم يعاملون أعدائهم الشخصيين بصفتهم أعداء للحقيقة الابدية، إذن، يهددونهم بموت أبدي. إن السلطة السائدة والحقيقة السائدة لا تريان نفسيهما في مرآة الزمن، كما لا تريان نقطة انطلاقهما، حدودهما ونهايتهما، وجهها



الشائخ والسخيف، وغرابة نشدانها للأبدية والثبات. إن ممثلي السلطة القديمة والحقيقة القديمة ينهون دورهم، بسحنة جدية ونبرات صارمة، بينما المتفرجون يضحكون منذ أمد طويل. إنهم يواصلون بنبرة الملوك أو المنذرين بـ«الحقيقة الأبدية» الصارمة، المهيبة، المرعبة، دون أن ينتبهوا إلى أن الزمن جعلها سخيفة تماماً وحوّل الحقيقة القديمة، السلطة القديمة، إلى دمية كرنفال، إلى فزّاعة هزلية التي يمزقها الجمهور بضحكاته العالية في الساحة العامة[1].

إن المعلم رابليه الشجاع يقضي على هذه الدمى بلا رحمة، بقسوة، وبمَرَح. إن الزمن المرح، الذي باسمه وبنبرته يتكلم، هو الذي يغلب في نهاية المطاف. إن رابليه لا يمزق أبداً الأحياء، بل يتركهم يذهبون لوحدهم، لكن يجب في البدء أن يزيلوا لباسهم الملكي أو رداءهم التنكري السُّوزبُوني الباذخ، رداء المنذر بالحقيقة الإلهية. بل إنه مستعد لمنحهم كوخاً صغيراً في الطرف الأقصى من فِناء، ومهراسا لدقّ البصل الذي سوف يستعمله الملك أنارش، أو ثوبا لنسج سراويل جديدة، ومغرفة كبيرة لشرب الحسوة، وشيئاً من النقانق وحطبا مثل الذي أعطاه للمعلم جانوتيس دو براغماردو.

وسوف نفحص الآن حادثة جانوتيس دو براغماردو. إذ يظهر هذا الأخير بعدما قام غارغانتويا الشاب بسرقة أجراس كنيسة نوتردام دو باري.

لقد استعار رابليه من **الأخبار الكبرى** نمط سرقة الأجراس التي ضخَّمها وحوَّلها. لقد سرق غارغانتويا أجراس نوتردام التاريخية كي

---

(١) لو استعرنا عبارات ماركس، فإن كل ممثلي السلطة القديمة والحقيقة القديمة لم يكونوا سوى كوميديين لنظام العالم والذين مات أبطالهم الحقيقيون سلفاً (ماركس وإنجلز، الأعمال، المجلد الأول، ص٤١٨، الطبعة الروسية). إن الثقافة الهزلية الشعبية تدرك كل توقهم (للثبات وللأبدية) من منظور الزمن في حالة دائمة من الحركة والتجديد.



يجعلها رفيقة عنق فرسه العملاقة التي أراد أن يبعث بها لأبيه محملة بالأجبان وأسماك الرّنك المُمَلَّح. إن أجراس الكاتدرائية قد تم خلعها، والحط منها إلى درجة جعلها مجرد رفيقة للفرس: وهذا تصرف كرنفالي مُسفِل على نحو خاص، يجمع الخلع من العرش ـ الهدم بالتجديد والانبعاث على المستوى الجسدي والمادي.

إن الأجراس الصغيرة أو النواقيس (المعلقة في الغالب إلى أعناق الأبقار) تبدو وكأنها توابع ضرورية للفعل الكرنفالي في الشهادات الأشد قدماً التي في حوزتنا. إن النواقيس تستعمل عادة في الصور الأسطورية «للجيش الموحِش» أو «الصيد الموحِش» والذي، منذ العصر القديم الأول، كان يرافق عروض ومواكب الكرنفال.

إن نواقيس البقرة تظهر في وصف الهرج مرج لبداية القرن الثالث عشر في رواية فوفيل. كل منا يعرف دور النواقيس التي يخيطها المهرجون بملابسهم، أو يلزقونها بالقبعة، أو العصا، أو الصولجان. إننا نسمع رنينها إلى يومنا هذا في روسيا على أقواس عريشة الخيول، إبان منتصف الصوم الكبير، وبمناسبة الأعراس.

إن الأجراس الصغيرة والنواقيس تظهر أيضاً في الوصف الذي يقدمه رابليه لحكاية الشيطنة التي أخرجها فرانسوا فيون مسرحياً.

«كانت شياطينه مكسوة بجلود الذئاب، والعجول، والأكباش، تزينها رؤوس الخرفان، وقرون الثيران وشوكات مطبخ كبيرة، في محزمها أطواق غليظة، تتدلى منها صنج كبيرة للأبقار وأجراس البغال تحدث ضجيجاً مرعباً»[1].

إن حكايات خلع الأجراس تتواتر مرات كثيرة في كتاب رابليه.

في حادثة شوي الستمائة وستون فارس، يتعجب بانتاغرويل، في منتصف الوليمة، بينما الأضراس منهمكة في الهرس:

---

(١) الأعمال، لابلياد. ص٥٧٦، كتاب الجيب، المجلد الرابع، ص١٩٥.



«لو منَّ الرَبّ على كل واحد منا بزوج من أجراس الصقر معلقة إلى الذقن وعلى ذقني بالأجراس الضخمة الموجودة في رِين، بواتييه، تور وكومبري حتى نشهد الأغنية التي نعزفها وكل منا يحرِّك فكَّيه»[1].

إن أجراس ونواقيس الكنائس ليست معلقة إلى أعناق الأبقار أو البغال، وإنما أسفل ذقن الضيوف المرحين: إن رنينها يوقع حركة المضغ. ولن نجد بسهولة صورة واضحة وملموسة أكثر من هذه ولو أنها مبتذله للكشف عن منطق مجموعة من الإسفالات الرابليهية: منطق الإطاحة ـ الهدم والتجديد ـ الانبعاث. إن أجراس بواتييه، رين، تور وكومبري المخلوعة على المستوى الأعلى تدب فيها الحياة بغتة على مستوى المأدبة وتستأنف رنينها وهي تُنشد حركة الفكَّين. ولنؤكد بأن هذا الاستعمال الجديد للأجراس غير متوقع بشدة حيث يبدو أن صورتها تنعم بحياة جديدة. إنها تبرز لناظرنا وكأنها شيء غير مسبوق تماماً، على خلفية جديدة، تلفت النظر، هناك حيث لم نعتد ظهورها. إن المدار الذي تتم فيه هذه الولادة الجديدة للصورة هو المبدأ المادي والجسدي الذي، في الحالة الراهنة، يتخذ شكل المأدبة. ولنؤكد أيضاً على الطابع الحَرفي، على طوبوغرافية الإسفال المحدَّدة: الأجراس المعلقة **أعلى** أبراجها يتم إنزالها إلى **الأسفل** بين الفكين اللذان يمضغان.

من البديهي أن هذا الانبعاث الجذاب للأجراس بعيد جداً عن الفعل الحيواني لامتصاص الطعام، وبالقدر نفسه عن المأدبة العادية والخاصة. إنها «الوليمة العظمى» التي للعملاق الشعبي الطيب، ورفاقه في السلاح أمام الموقد التاريخي حيث أحيل إلى رماد عالم الثقافة الإقطاعية والفروسية القديم.

ولنرجع إلى منطلقنا، سرقة الأجراس: إننا نفهم الآن تماماً لماذا يريد غارغانتويا أن يجعل من أجراس نوتردام رفيقة لفرسه. في تتمة

---

(١) نفسه. ص٢٧٧، كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٣٤٣.



الحكاية، ترتبط الأجراس والنواقيس دائماً بصور المأدبة والكرنفال. إن قائد القصَّابين بسَانْ أنطوان قد أراد هو الآخر أخذ هذه الأجراس حتى يُسمع من بعيد ويجعل لحم الخنزير المقدد يرتعد في المجزرة (إذ كان صاحب الامتياز لدى الناس في اقتناء لحم الخنزير المقدد والمدخَّن).

في موعظته إلى غارغانتويا لاستعادة الأجراس، تمثلت حجة المعلم جانوتيس دو براغماردو الرئيسية في أن لصوت الأجراس تأثير طيب على مردودية الكُروم بالمنطقة الباريسية؛ وحجته الثانية في أن يُعطَى النقانق والسراويل الموعودة إن هو نجح في مسعاه. وهكذا، فإن الأجراس ترن دائماً في جو من الكرنفال والوليمة.

من يكون جانوتيس دو براغماردو الشهير هذا؟ وفقاً لفكرة رابليه، إنه واحد من أعلام السوربون المرموقين، حارسة المعتقد الحق والحقيقة الإلهية الثابتة، التي كانت تحكم الفكر بأجمعه، وكل المؤلفات الدينية. إننا نعلم بأنها حرمت ومنعت كل كتاب من كتب رابليه حسب ظهورها؛ لحسن حظه، فإنها لم تعد هي صاحبة القرار الأوحد في ذلك العصر. جانوتيس دو براغماردو هو إذن ممثل لتلك الجامعة الجليلة.. ومن باب الاحتياط (حيث لم يجب رغم كل شيء الهزل مع السوربون) قام رابليه بحذف كل المؤشرات التي تسمح بالاستدلال على أنه كان ينتمي لجامعة باريس)[١].

تتمثل مهمة جانوتيس دو براغماردو، عبر موعظة حكيمة وبليغة، في إقناع غارغانتويا بإعادة الأجراس المسروقة. ولقد رأينا بأنه تم وعده بمكافأة «كرنفالية» مغرية: سراويل، نقانق ونبيذ جيِّد.

وحينما أقبل جانوتيس عند غار غانتويا، بأبهة مضحكة، لابساً

---

(١) في الطبعة الرسمية للكتابين الأولين (١٥٤٢) حذف رابليه كل الإشارات المباشرة مستبدلاً لفظ «سوربوني» بلفظ «حكيم».



قلنسوة أستاذ السوربون، يصطحبه مساعدوه، فإن بونوكرات ظن للوهلة الأولى أنها حفلة تنكرية:

«حل المعلم جانوتيس، بقصة شعر قيصرية، يعتمر قلنسوة على الطراز القديم، وبطنه المعتاد جيداً على السفرجل المطبوخ وماء القبو المبارك، على مسكن غارغانتويا، يسوق أمامه ثلاثة شمامسة بخطم أحمر وخلفه خمس أو ستة معلمين بلهاء، متّسخون حتى الأظافر.

استقبلهم بونوكرات عند دخولهم وقد ارتعب حينما رآهم متنكرين على ذلك النحو: ظن أنهم بعض المنحرفين الذين فقدوا صوابهم. ثم سأل أحد المعلمين البلهاء من ضمن هذه العصبة عن دلالة هذا الزّي المضحِك. كان الجواب هو أنهم جاءوا للمطالبة باسترداد الأجراس»[1].

في شخص معلم السوربون وصحبه، يتم التأكيد على كل الصفات الكرنفالية (حتى «الخطم الأحمر» الذي نعرفه جيدا) عن قصد. إذ يتم تحويل هؤلاء الناس إلى **مهرّجي الكرنفال**، في موكب هزلي. وكانت عبارة «ماء القبو المبارك» تستعمل للإشارة إلى الخمر.

وحين أدرك غارغانتويا ورفاقه مدار الحديث، عزموا أمرهم على تدبير مقلب (تدليس) لجانوتيس. بداية جعلوه يشرب «على نحو لاهوتي» بينما تتم إعادة الأجراس في غيبته إلى أعيان المدينة الذين أرسل في طلبهم للمناسبة وفق الأعراف. بحيث أنه تلخص دور الشقي جوناتيس في إلقاء موعظته لإمتاع الجمع. وقد قام بذلك بكل الصرامة والجد المعهودين فيه، وألح في استرداد الأجراس دون أن يفطن إلى أن المسألة قد حُلّت سلفاً، وبأنه في واقع الأمر يقوم بدور مهرج المعرض. إن هذا التدليس يؤكد مرة أخرى على الطابع الكرنفالي «للسوربوني» الذي، وهو مقصي من السير العادي للحياة، ليس إلا دمية يتم السخرية منها، لكنها رغم ذلك تستمر في لعب دورها بأكبر جدية ممكنة، دون الانتباه إلى أن محيطها يكاد ينفجر من الضحك.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٥٦، كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص١٥٥.



تعتبر خطبة جانوتيس باروديا رائعة لفصاحة السوربونيين، ولنمط حججهم، ولغتهم اللاتينية؛ وتكاد تكون جديرة بأخذ مكانها إلى جانب **رسائل الرجال الغامضين**. ويتم وصف صورة الشيخوخة في كل مقاطع الخطبة بأسلوب فني أكل عليه الدهر وشرب. إن «خطاطتها» مليئة بمحاكاة أصوات الغرض منها التعبير عن كل أصناف ودرجات السعال، والنحنحة، وضيق التنفس، والخنخنة. إن الخطبة طافحة بالتحفظات، وزلات اللسان، والوقفات، والصراعات مع فكر ينفلت، وسعي يائس للعبارات المناسبة. ثم إن جانوتيس يشتكي بمرارة من وصوله إلى أرذل العمر. إن صورة الشيخ العاجز البيولوجية هذه تشترك في تأثير واحد مع اقتراب أجل السوربوني الذي عاش وقته على كل المستويات: الاجتماعي، الإيديولوجي واللغوي. إنها السنة الشائخة، الشتاء الشائخ، الملك الشيخ وقد صار مهرجاً. وكلهم يتهكمون منه جماعة بحبور، إلى حد أنه في النهاية يشرع في الضحك صحبة الآخرين.

إذا تم التهكم من دمية السوربوني، فإنه مع ذلك يُمنح للشيخ ما هو في حاجة إليه، وهو أول من يعترف بأنه ليس في حاجة إلى الكثير: «[..] أحتاج من الآن فصاعداً إلى خمر لذيذ، فراش جيد، ظهري إلى الموقد، وبطني إلى المائدة وصحن عميق جداً»[1].

إنه الشيء الوحيد الحقيقي الذي يتبقى من مزاعم السوربوني، وقد أجزاه غارغانتويا هدايا كثيرة. إلا أنه تعرض للسخرية والتدمير بالكامل.

كل الحوادث والصور التي درسنا لحد الآن، كل مشاهد المعارك والمشاجرات، والضرب، والتهكم، والخلع من العرش، سواء منها المتعلقة بالأشخاص (ممثلو السلطة القديمة والحقيقة القديمة) أو الأشياء (الأجراس) يتم التطرق إليها وأسلبتها بروح الاحتفال الشعبي والكرنفال. إنها مزدوجة كلها: الهدم والخلع من العرش متصلان

(١) الأعمال الكاملة، لابلياد، ص٣٨، كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص١٦٤.



بالانبعاث والتجديد، ويرتبط موت القديم بولادة الجديد؛ تتمركز كل الصور على الاتحاد المتناقض للعالم المحتضر والمنبعث. ليست هذه الحوادث فحسب، بل الكتاب بأكمله، من البداية إلى النهاية، مشبع بجو الكرنفال. بل أكثر من هذا، العديد من الحوادث والمشاهد من المستوى الأول تصف احتفالات ومواضيع احتفال نموذجية.

إننا نُحمِّل لفظة «كرنفالي» مفهوماً واسعاً جداً. وباعتباره ظاهرة محدَّدة تماماً، فإن الكرنفال عاش إلى أيامنا هذه، بينما عناصر أخرى من الاحتفالات الشعبية التي كانت قريبة منه من خلال طابعها وأسلوبها (وكذا من خلال نشأتها) اختفت منذ زمن بعيد أو اضمحلت بحيث صار من الصعب التعرف عليها. إننا نعرف جيداً تاريخ الكرنفال، الذي تم وصفه مرات لا عد لها عبر القرون. وإلى عهد قريب منا، في القرنين ١٨ و١٩، حافظ الكرنفال على بعض من سماته الخاصة، سمات الاحتفال الشعبي في شكل واضح، ولو مستَنزَف. إن الكرنفال يكشف لنا أشد العناصر قِدَما في الاحتفال الشعبي، ونستطيع التأكيد دون مجازفة بالخطأ أنه الجزء الذي تم الحفاظ عليه أشد الحفظ من هذا العالم الشاسع والثري. وهذا يسمح لنا باستعمال الصفة «كرنفالي» بمفهوم موسَّع يدل ليس فحسب على أشكال الكرنفال بالمعنى الضيق والمحدد للكلمة، وإنما أيضاً كل حياة الاحتفال الشعبي الثرية والمتنوعة على مر القرون وإبان عصر النهضة، من خلال سماته الخصوصية التي يمثلها الكرنفال الموَجِّهة للقرون اللاحقة، بينما أغلبية الأشكال الأخرى اختفت أو اضمحلت.

لكن حتى بالمعنى الضيق، فالكرنفال هو أبعد من أن يكون ظاهرة بسيطة وذات معنى وحيد. إن هذه اللفظة كانت تجمع في المفهوم نفسه مباهج عديدة من أصل متنوع تقع في تواريخ مختلفة، لكن لديها جميعها سمات مشتركة. إن سيرورة الجمع في لفظة «كرنفال» ظواهر محلية متنافرة، وكونها تمت الإشارة إليها باللفظة نفسها، توافق سيرورة



واقعية: وبالفعل، عند اختفائها واضمحلالها فإن مختلف أشكال الاحتفال الشعبي أودعت الكرنفال بعضاً من عناصرها: شعائر، صفات، رسوم، أقنعة. وتبعا لذلك، أصبح الكرنفال هو الخزان الذي تتجمع فيه الأشكال التي لم يعد لها وجودها الخاص بتاتا.

وقد جرت هذه السيرورة بطريقة خاصة وفي عصور متعددة في البلدان المختلفة، بل وفي المدن المختلفة. إذ في إيطاليا بادئ الأمر، وعلى الأخص في روما، تمت هذه السيرورة بالطريقة الأوضح، والأشد كلاسيكية، إذا جاز القول (وأيضا في مدن إيطالية أخرى، بطريقة أقل تميزاً)، ثم في فرنسا، بباريس، وألمانيا بنورنبرغ وكولونيا، بطريقة كلاسيكية تزيد أو تنقص (لكن لاحقاً). في روسيا كانت الأمور مغايرة: إن مختلف أشكال الأفراح الشعبية، العامة منها والمحلية (منتصف الصوم الكبير، عيد القديسين، عيد الفصح، المعارض، إلخ) ظلت مجزأة ولم تؤد إلى نشأة شكل مهيمن، مشابه لكرنفال أوروبا الغربية. ومثلما هو معلوم، سعى بيير الأكبر Pierre le Grand إلى أن يزرع في روسيا الاحتفالات التقليدية الأوربية ذات الأصل حديث العهد، مثل «عيد الحمقى» («انتخاب بَابَاً المهرجين العالمي»، كذبة أبريل، إلخ، لكنها رفضت النمو هناك وكانت عاجزة عن تجميع التقاليد المحلية.

وعلى العكس من ذلك، هناك حيث جرت هذه السيرورة في شكل كلاسيكي تقل درجته بهذا القدر أو تزيد (روما، باريس، نورنبرغ، كولونيا)، فإنها اعتمدت على أشكال الأفراح المحلية ذات نشأة وتطور مختلفين. وفيما بعد، اغتنت شعيرتها أيضاً على حساب مختلف الأشكال المحلية السائرة إلى الانحطاط.

تجدر الإشارة أن الكثير من هذه الاحتفالات الشعبية التي تركت للكرنفال العديد من السمات (الأكثر أهمية في أغلب الحالات) واصلت حياتها ببطء. وهذه مثلاً حالة «الهرج مرج» بفرنسا: لقد نقل أغلب أشكاله إلى الكرنفال وعاش إلى غاية العصر الحالي (الاستهزاء من



الزيجات المخالفة للعرف الطبيعي أو حفلات القطط أسفل الشرفات). ولاحقاً، كل أشكال الأفراح الشعبية هذه التي كانت تمثل النصف الثاني العام، غير الرسمي، من كل احتفال ديني أو وطني، قد تعايشت مع الكرنفال، وبطريقة مستقلة، وهي تقدم العديد من السمات المشتركة معه، مثلاً انتخاب ملوك وملكات مؤقتين، عيد الملوك، مناسبة القديس فالنتان، إلخ.

إن هذه السمات المشتركة نابعة من الصلة التي تجمع هذه الأشكال بالـ زمن، الذي يصير، في الجانب الشعبي والعام من كل احتفال، بطلها الحقيقي، ويقوم بخلع القديم وتتويج الجديد[1]. بطبيعة الحال، كل هذه الأشكال استمرت في التمحور حول احتفالات دينية. كل المعارض (التي تصادف في العادة تكريس كنيسة أو إحياء أول قدّاس في اليوم) حافظت على طابع كرنفالي ملحوظ تقل درجته بهذا القدر أو تزيد. وأخيراً، الاحتفالات الخاصة: حفلات الزفاف والتعميد والوضيمة، ما زالت تحافظ على بعض سمات الكرنفال، وكذا مختلف الاحتفالات الفلاحية: قطاف العنب، ذبح القطعان (وهي احتفالات يصفها رابليه)، إلخ. لقد رأينا، مثلاً، المظهر الكرنفالي بجلاء في «زفاف القفاز»، أي شعيرة العرس الخاصة.

إن القاسم المشترك بين كل السمات الكرنفالية التي تضمها مختلف الاحتفالات هو علاقتها بالزمن المرِح. في كل الانحاء التي تم فيها الحفاظ على المظهر الحر والشعبي، فإن هذه العلاقة بالزمن، وتبعا لذلك، بعض العناصر ذات الطابع الكرنفالي، قد ظلت باقية.

لكن هناك حيث ازدهر الكرنفال، بالمعنى الضيق للفظ، وصار ذلك

---

(١) وفي الجوهر، كل احتفال يخلع ويتوج، ونتيجة لذلك، لديه ملكه وملكته. يستحسن مراجعة هذا النمط في الديكاميرون: كل يوم يتم انتخاب ملك أو ملكة يقرر أوامر النهار والحكايات التي يجب تقديمها.



المركز الذي جمع كل أشكال الأفراح العامة والشعبية، فقد كان من أثره بقدر ما إضعاف كل الاحتفالات الأخرى، وذلك بسحبه تقريباً لكل عناصر الإجازة واليوتوبيا التي لديها. إن الاحتفالات الأخرى تبدو شاحبة مقارنة مع الكرنفال، كما أن دلالتها الشعبية تتقلص، خاصة لأنها في علاقة مباشرة مع الطقس والشعيرة الدينية أو شعيرة الدولة. ويصير الكرنفال حينها رمزاً وتجسيداً للاحتفال الشعبي والعام الحقيقي..، المستقل كلياً عن الكنيسة أو عن الدولة (لكن اللتان تتسامحان معه).. لكن كرنفال روما كان ذا شأن في ذلك العصر حيث أن غوته Goethe خصه بوصفه المشهور (كرنفال ١٧٨٨)؛ وبلغ شأنه أكثر من ذلك سنة ١٨٨٥ وفي أجوائه قام ديتريش بكتابة مسودته الأولى لكتاب بولشينيلا Pulcinella (الذي أهداه إلى أصدقاء من روما بمناسبة كرنفال ١٨٩٧). في تلك الفترة، صار الكرنفال الممثل الوحيد الحي والمرموق للحياة الثرية جداً الخاصة باحتفال القرون الماضية.

في عصر رابليه، لم يكن تركيز الأفراح العامة والشعبية في الكرنفال مكتملا في أي من المدن الفرنسية. الكرنفال، المحتفى به يوم «ثلاثاء المرفع» (الأسبوع الأخير قبل عيد الصوم الكبير)، لم يكن إلا واحداً من أشكال الأفراح الشعبية المتعددة، والتي، في الحقيقة، كانت تتمتع بما يكفي من الأهمية مسبقاً.

وكما سبق قوله، فإن المعارض كانت تحتل مكانة كبيرة في الساحة العامة (في مختلف المدن، كان هناك من معرضين إلى أربعة في السنة). كان لأفراح المعارض طابعاً كرنفاليا. ولنذكر بالاحتفالات الشعبية الكثيرة التي كانت تشهدها مدينة ليون والتي تحدثنا عنها سلفاً. في عهد رابليه، كانت ما تزال موجودة آخر أشكال «عيد الحمقى» القديم: إن الأفراح من هذا النوع هي التي كانت تنظمها بمدينتي روان وإيفروه «طائفة المغفلين» والتي تَنتخب Abbas cornardorum «رئيس دير المغفلين» الخاص بها وتنظم المواكب الكرنفالية.



من البديهي أن رابليه كان يعرف على نحو كامل احتفالات عصره الفخمة، القروية منها والحضرية. وما هي الاحتفالات التي يصفها في كتابه؟

في بداية غارغانتويا بالتحديد (الفصول ٤، ٥ و٦) نجد احتفال «ذبح الثيران» الذي ترافقه ولائم مرحة التي خلالها تتم ولادة البطل المعجزة. إنها واحدة من الحوادث الأكثر إثارة ودلالة عن أسلوب رابليه الذي من اللازم تحليله.

وهذه هي البداية:

«هاهي المناسبة والطريقة التي وضعت فيها غارغاميل مولودها، وإذا لم تصدقوني، فلينخرق إستكم!

وقد انخرق إسْتُها، بعد العشاء، في اليوم الثالث من شهر فبراير، لأنها التهمت الكثير من الحشى. والحشى هي أحشاء الكْوَارُو الدسمة. والكوارو هي عجول تم تسمينها ببلدية لاكْرِيشْ وفي مراعي غِيمُو، ومراعي غيمو هي التي ينمو فيها العشب مرتين في السنة. إن هذه العجول السمينة، قد ذبح منها ثلاثمائة وسبعة وستين ألف وأربعة عشر رأسا من أجل تقديدها في ثلاثاء المرفع، للحصول في بداية فصل الربيع على عجل الموسم بوفرة، وهكذا يكون من اليسير التنعم بالتقديد والاستمتاع بأفضل نبيذ»[١].

إن النمط المهيمن في هذا المقطع هو الوفرة السخية، المادية والجسدية، التي تولد وتكبر. كل الصور تابعة لها. وقبل أي شيء، فإن الحدث الموصوف مرتبط منذ البداية بوضع غارغاميل: إنه يشكل الظرف والخلفية لولادة غارغانتويا. ومنذ جملته الأولى، يلعن المؤلف من يرفضون تصديقه. ولئن كانت تقطع السرد، فهذه اللعنة تهيأ في

---

(١) الأعمال، لابلياد، الصفحتان ١٤ و١٥، كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٥٥.



الوقت نفسه العبور. إنها تُدخلنا مباشرة إلى منطقة «الأسفل» المادي والجسدي: «إذا لم تصدقوني، فلينخرق إسْتكم!».

بدأ طلق غارغاميل بالضبط بهذه الطريقة: انخرق «إستها» لأنها أفرطت في أكل الحشى، أي المصارين، أمعاء العجول المعلفة جيداً. إن المصارين والأحشاء، بكل ما في دلالتها وصِلاتها من ثراء، هي صور رئيسية، أساسية في الحادثة برمتها. في المقطع المذكور، تم تقديمها بصفتها طبق، «الحشى» أو «الأحشاء الدسمة». إن الولادة وانخراق الإست، بعد وجبة مفرطة الوفرة، تربط منذ البداية **البطن المأكول بالبطن الآكل**. إن التخوم بين جسد البهائم المأكول وجسد الإنسان الآكل هي دقيقة، وتقريباً ممحوة. تتداخل الأجساد وتأخذ في الانصهار في ما يشبه **صورة غروتيسكية فريدة** للكون آكل ـ مأكول. إذ ينشأ جو جسدي فريد ومكثف، جو الأحشاء الضخمة، حيث تجري الفصول الرئيسية لحادثتنا: الأكل، انخراق الإست، الولادة.

إن نمط الإنتاجية والولادة، الذي أقحم منذ البداية بواسطة «وضع» غارغاميل، يغتني بعد ذلك بالصور التي تصف وفرة وسعة الممتلكات المادية: أحشاء العجول الدسمة المعلَّفة خصيصاً في مراعي خاصة ينمو فيها العشب مرتين في السنة؛ عدد العجول المذبوحة هائل: ٣٦٧٠١٤، استعمال كلمة «دسم» ومشتقاتها أربع مرات في ثلاثة أسطر (دسمة، تسمينها، السمينة، المعلفة). الغاية من ذبح العجول هي الحصول على اللحم «بوفرة» لفصل الربيع.

إن نمط غزارة الممتلكات المادية مرتبط بـ«ثلاثاء المرفع»، اليوم الذي يجب أن يتم فيه تقديد اللحم؛ بيد أن ثلاثاء المرفع هذا هو يوم الكرنفال. إن أجواء منتصف الصوم الكبير تكتنف الحادثة برمتها.، إنها تجمع في عقدة غروتيسكية فريدة ذبح وتقطيع، وإفراغ أحشاء الماشية، الحياة الجسدية، الوفرة، الدسم، الوليمة، الرُخص المرحة وأخيراً الوضع.



وفي نهاية المقتطف نجد إسفالاً غروتيسكيا على نحو خصيص، «إحياء ذكرى اللحوم المقددة»، القديد أو الطبق المضاف إلى الوجبة، يتم الإشارة إليه بلفظة طقوسية، ليتورجية «إحياء ذكرى»، أو دعاء مختصر في بداية الصلاة من أجل قديس ما، الذي ليس هو قديس اليوم، هذا يعني في الواقع صلاة إضافية خارقة للعادة. وهكذا فإن هذه الحادثة تضم تلميحاً مباشراً إلى الليتورجيا.

وأخيراً فلنذكر خاصية هذا المقطع الأسلوبية الجوهرية: إن جزأه الأول أشبه بسلسلة حيث كل حلقة مسردة في التي تليها. حيث أن اللفظة نفسها تختم جملة وتفتح أخرى. إن هذا البناء يقوي الانطباع بالتركيز والكثافة، بالاتحاد السرمدي لعالم الدسم واللحم والأحشاء الدسمة والنمو والولادة.

ولنفحص البقية. وبما أن مصارين الماشية المذبوحة لا تبقى محفوظة، فإن غرانغوزيي Grandgousier يدعو سكان الأنحاء المجاورة كلها إلى المأدبة.

«لهذه الغاية، دعوا كل أهل القرى في سيني، سويي، دولاروش كليرمو، دوفوغدري، دون نسيان السكان في كودري مونبونسيي، غي دو فيد، غيرهم، وجميعهم شرّيبون طيبون، وأصحاب لطفاء، ولاعبون مرموقين بالأوتاد الخشبية»[1].

وهكذا، فإن للمأدبة طابع واسع جداً، شمولي تقريباً (لا ينبغي نسيان أنه تم ذبح ٣٦٧٠١٤ عجلاً). إنها «الوليمة العظمى». والمثير للانتباه هو الطبع المرح لسكان المدن المجاورة الذين لبوا دعوة غرانغوزيي. والعبارة الأخيرة التي استعملت لوصفهم هي «لاعبون مرموقون بالأوتاد الخشبية». ونحن نعلم بأنه في ذلك العهد كان لكلمة «وتد» معنى إيروسي، ومن البديهي أنه المعنى الوارد في مقطعنا.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٥؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٥٧.



وهكذا في المقطع كله يتم رسم صورة شخصية للضيوف على المستوى المادي والجسدي.

ويحذر غرانغوزيي زوجته من الإفراط في الأحشاء.

«قال لها، تحذو المرء رغبة جامحة في مضغ البراز، إذا أكل ما يُغَلِّفه». ورغم التحذيرات، فقد أكلت من ذلك ستة عشر مدّاً، برميلان وستة أكواز. أوه، «يا لجمال الفضلات التي تنفخ بطنها!»[1].

إن رابليه يُدخِل هنا نمط الفضلات، المرتبطة على نحو وثيق، كما أسلفنا، بفكرة الأحشاء عامة.، وبمصارين العجل خاصة، إذ مهما كان الغسل دقيقاً، فإنها تحتوي دائماً على مقدار معين من الفضلات. إن الحدود بين الجسد الآكل والمأكول تنمحي من جديد: إن المادة الموجودة في مصران العجل تستعمل لتكوين المادة في أمعاء الإنسان. ويبدو أن مصارين الحيوان وأمعاء الإنسان تتشابك في عقدة غروتيسكية واحدة وغير منفصلة. إن جملة المؤلف الأخيرة التي تبتدئ بالكلمات: «أوه، يا لجمال الفضلات التي تنفخ بطنها!» تنقل على نحو رائع الأجواء التي تكتنف الحادثة بأكملها. ولنذكر أنه في الواقعية الغروتيسكية كانت صورة الفضلات بالأساس صورة **للمادة المرِحة**.

«بعد العشاء، ذهب الجميع بلا نظام إلى **لاسُولْسِي**، وهناك، على العشب الكثيف، رقصوا على أنغام الفاصوليا المرِحة، ومزامير القِربة الهادئة، بكل شغف حيث كان من المسلِّي جداً رؤيتهم يمزحون على ذلك النحو»[2].

إن هذه الملاهي الكرنفالية في المراعي تتداخل مع كل صور الحادثة الأخرى. ولنكرر ذلك، في جو «ثلاثاء المرفع»، فإن الابتهاج، والرقص

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٥، كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٥٧.
(٢) المرجع السابق نفسه.



والموسيقى تتفق تماماً مع ذبح الماشية والأجسام المقَطَّعة الأحشاء والفضلات وعناصر أخرى من «الأسفل» المادي والجسدي.

ومن أجل الفهم الجيد ليس فحسب لكتاب رابليه بأكمله، وإنما كذلك هذه الحادثة على الأخص، من اللازم عدم الالتفات إلى أفكار عصرنا التافهة الضيقة والفقيرة التي هي أبعد من أن تناسب الخطوط العريضة لأدب وفن الماضي. وما هو غير مقبول خاصة في هذا الشأن، هو تحديث صور رابليه، واختزالها في المقولات المتباينة، الضيقة والأحادية النغمة التي تهيمن حالياً على منظومة التفكير. في الواقعية الغروتيسكية وعند رابليه، لم يكن للفضلات، مثلاً، دلالة مبتذلة، فيزيولوجية على نحو ضيق، التي تُمنح لها اليوم. بل كان يتم اعتبارها، خلافاً لذلك، بصفتها عنصر أساسي في حياة الجسد والأرض، في الصراع بين الحياة والموت، بل كانت تساهم في الإحساس الحاد لدى الإنسان بماديته، بجسديته، التي لا يمكن فصلها عن الحياة والموت.

ولهذا السبب لا يمكن أن نجد عند رابليه «لا الواقعية الفظة» ولا «الموقف الفيزيولوجي»، ولا البورنوغرافي. ومن أجل فهمه، يجب قراءته بعيون معاصريه وعلى خلفية التقليد الألفي الذي يمثله. وعليه، فإن حكاية وضع غارغاميل ستبدو وكأنها دراما راقية ومرِحة للجسد وللأرض في الآن نفسه.

إن الفصل الخامس الذي يخبر عن «أحاديث السكارى حتى الثمالة» الشهيرة هو «ندوة» كرنفالية. ليس هناك أي تسلسل منطقي، أي فكرة أو مشكل مجرد عام (مثلما في الندوات الكلاسيكية. ومع ذلك، فهو يمتلك وحدة داخلية عميقة: إنها مجموعة غروتيسكية وفريدة من الإسفالات، المتبعة إلى أدق التفاصيل.. يكاد كل رد تقريباً أن يكون صيغة مقتبسة، دينية، ليتورجية، فلسفية، قانونية، أو أمثال مستقاة من الكتاب المقدس وتم تطبيقها على الشرب والأكل. إن الأحاديث تدور في الواقع حول موضوعين اثنين: أحشاء العجل الملتَهَمة والخمر الذي



يسقيها، وهذا «الأسفل» المادي والجسدي يتم تحريفه إلى صور وصيغ «الأعلى» المقدس والروحي.

تجدر الإشارة خاصة إلى الكيفية التي يوظف بها المؤلف **صورة البطن** والأحشاء.. إذ يقول أحد السكارى حتى الثمالة:

«سأنظِّف عن طيب خاطر أحشاء هذا العجل الذي ألبَسْته هذا الصباح»[1].

تتخذ كلمة «ألبَسَ» معنى خاص في معجم الجزارين وكتب الطبخ: معنى سلخ حيوان ما. وهكذا، في عبارة «العجل الذي ألبَسْته هذا الصباح»، فإن كلمة «عجل» تخص قبل كل شيء السكير المنتشي الذي يتحدث، الذي ارتدى لباسه، ولكن أيضاً العجل الذي تم سلخه، وإخراج أحشائه، والذي أكله. إن «الأحشاء» هي في الوقت نفسه أحشاء السكير المنتشي التي يريد أن ينظفها بالخمر وأيضاً أحشاء العجل التي أكلها.

وهذا رد آخر له البنية نفسها:

«هذا سيذهب لغسل أحشائه، هل لديكم مأمورية في النهر؟»[2].

إن لكلمة «أحشاء» معنى مزدوج: أحشاء السكير الآكلة وأحشاء العجل المأكولة. إن الحدود بين جسد الإنسان الآكل وجسد الحيوان المأكول تنمحي باستمرار.

إن أحشاء غارغاميل التي تلد تصير الشخصية الرئيسية في الفصل السادس.

وها هي بداية الوضع:

«بعد ذلك بوقت قليل، بدأت تتأوَّه، تشكو وتصرخ. وعلى الفور هرعت جماعة من القابلات من كل صوب، وبعد أن قمن بجسِّها من

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٨؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٦١.
(٢) نفسه، ص١٨، كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٦٣.



تحت وجدن قطعا من الجلود لها مذاق مقزز واعتقدن أنه الطفل. لكن كان إستها الذي انخرق بعد ارتخاء المصران الغليظ (الذي تسمونه مصران الخوارة) لأنها أفرطت في أكل الأحشاء مثلما شرحنا ذلك أعلاه»[1].

إن تشريح «الأسفل» الجسدي وُصِف بالمعنى الحقيقي. بل إن العقدة الغروتيسكية مشدودة أكثر: المصران الأيمن «المنفلت»، مصارين العجل المأكولة، والأحشاء التي تلد (إذ ظنت القابلات المصران طفلا)، كل ذلك مرتبط بلا انفصال في هذا المقتطف.

وعليه تعطي القابلة للمرأة التي تعاني المخاض عَقولاً مُمسِكاً شديد الفعالية:

«وعقب هذا الحادث، اندفعت فلوق الرحم، وعبَرها الطفلُ بقفزة واحدة؛ دخل إلى الوريد الأجوف، متسلقاً الحجاب الحاجز إلى أعلى الكتفين، في الموضع الذي ينشق فيه الوريد المذكور إلى اثنين، ثم سلك طريقه يسرة وخرج من أذن هذه الجهة نفسها. وفور ولادته، لم يصرخ مثل باقي الأطفال: «مَيْ! مَيْ!، لكنه كان يصرخ بأعلى صوت «شراب! شراب! شراب!» وكأنه كان يدعو الدنيا كلها للشراب، إلى أن سمعته كل بلاد بُوسْ وبِيبْري»[2].

وينتهي الوصف التشريحي بولادة غير منتظرة وكرنفالية تماماً من الأذن اليسرى. إن الطفل يتوجه نحو **الأعلى** وليس نحو **الأسفل**: إنه قلبٌ كرنفالي نوعي. صرخة الوليد الأولى التي تدعو إلى الشرب هي أيضاً كذلك.

ولنستخرج في الوقت الراهن بعض الخلاصات من تحليلنا.

جميع صور الحادثة تبسط موضوعة *الاحتفال*: ذبح، وإخراج أمعاء

(١) الأعمال، لابلياد، ص٢٢ ـ ٢٣.

(٢) الأعمال، لابلياد، ص٢٣؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٧٣ ـ ٧٥.



وسلخ العجول؛ وبعد انتشارها في وصف الوليمة (استهلاك الجسد المسلوخ) تنزلق على نحو غير محسوس نحو التحليل التشريحي لأحشاء المرأة وقت المخاض. وهكذا فإن المؤلف يبدع بفنية ظاهرة الجو المكثف استثنائياً لجسد فريد ومتماسك حيث انمحت عن قصد الحدود بين أجساد البهائم وأجساد بني البشر، بين الأحشاء الآكلة والمأكولة.

من جهة أخرى، إن هذه الأحشاء الآكلة ـ المأكولة متصلة بأمعاء المرأة التي في حالة مخاض. وهذا يمنح صورة غروتيسكية على نحو أصيل للحياة الجسدية الفريدة فوق الفردية: الأمعاء العظمى الآكلة ـ المأكولة ـ الوالدة ـ المولودة.

لكن من البديهي أن الأمر يتعلق بحياة جسدية فوق فردية وليست «حيوانية» أو «بيولوجية». عبر الأمعاء الآكلة الوالدة التي لدى غارغاميل، نَلمح حضن الأرض التي تمتص وتلد، شأن الجسد الشعبي في حال الانبعاث الأبدي. هكذا يرى النور غارغانتويا، هِرَقْل الفرنسي.

في هذه الحادثة، كما هو الشأن في كل مكان، المبدأ الجسدي، الغزير، المنتصر، يتعارض مع الجِّد القروسطي الذي يجسد الخوف والقمع بمناهج فكره المرعبة والمرعوبة. إن حادثتنا هذه تنتهي، وكذا الشأن بالنسبة لاستهلال بانتاغرويل، بتحريفٍ مرِح ومتحررٍ لمناهج الإيمان والإقناع القروسطية:

«أخشى أنكم لا تصدقون بكل تأكيد هذه الولادة الغريبة. وإذا لم تصدقوني فأنا لا أبالي بذلك، لكن الرجل الخيِّر، الرجل العاقل يصدق دوماً ما يقال له وما يجد في الكتب» (ثم يذكر المؤلف سليمان والقديس بولس) [لماذا لا تصدقون ذلك؟ لأنه، كما تقولون، ليس هناك ما هو ظاهر. أقول لكم إنه لهذا السبب وحده عليكم تصديق ذلك بإيمان تام. لأن أصحاب السوربون يقولون بأن الإيمان هو حجة الأشياء



التي لا ظاهر لها[1]]. هل هذا يخالف شريعتنا، إيماننا، يخالف العقل، والكتاب المقدس؟ فيما يخصني، لا أجد شيئاً مسطوراً في الإنجيل المقدس مما يعارض هذا. لكن إذا كانت تلك مشيئة الرَّب، هل سوف تدّعون أنه عاجز عن فعل ذلك؟ آه، من فضلكم، لا تبلبلوا عقلكم أبداً بهذه الأفكار الباطلة، لأني أقول لكم بأن لا شيء يُعجز الرَّب، وأنه لو شاء، فإن النساء سوف تضعن من الآن فصاعداً مواليدهن على هذا النحو، من الأذن[2].

واستناداً إلى هذه الأقوال، يذكر المؤلف حالات ولادة كثيرة خارقة للطبيعة وردت في الميثولوجيا القديمة وخرافات العصر الوسيط.

المقطع بأكمله هو تحريف بارودي رائع، إن لمذهب الإيمان القروسطي أو لمناهج الدفاع ونشر هذا الأخير: بواسطة الرجوع إلى سلطات مقدسة والاستفزاز والتهديد والاتهام بالهرطقة، إلخ. إن الجو المكثف بالمبدأ الجسدي المرِح، الذي يحكم الواقعة برمتها، يهيئ الإطاحة الكرنفالية بمذهب الإيمان، بصفته تكذيب للأشياء التي لا تتم رؤيتها أبداً.

إن الحرب البيكروكولية، وهي واقعة من الدرجة الأولى في هارغانتويا، تدور رحاها وسط احتفال فلاحي آخر، قطاف العنب، الذي كان يحتل مكانة مرموقة في حياة فرنسا؛ أثناء قطاف العنب، كانت الإدارات مغلقة، ولا تفتح المحاكم أبوابها، الجميع كان يعمل في حقول الكروم. كانت استراحة عظيمة، تريح من كل المشاغل والأمور الخارجة عن النبيذ. كل أحداث ووقائع الحرب البيكروكولية تدور في أجواء قطاف العنب هذه.

---

(١) المقطع بين معقوفتين هو تحوير من الطبعة الأولى؛ الأعمال الكاملة، لابلياد، ص٢٣؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ٧٥ والتحوير ص٧٤.
(٢) الأعمال، لابلياد، ص٢٤، كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٧٥.



إن نمطها هو الصراع الذي يتواجه فيه رعاة سُوِيي الذين يحرسون الكروم الناضجة والخبَّازين من لورْني الذين ينقلون أحمال **الطُّلمة** إلى المدينة. كان الرعاة يودون أكل رغائف طُلمة بالعنب في الغذاء (وهي وجبة من بين فوائدها تنظيف الأمعاء. لكن الخبازين رفضوا بيع سلعتهم لهم وأهانوا الرعاة بشدة. فوصل بهم الأمر إلى التشابك بالأيدي. الخمر والخبز (عنب وطُلمة) هما جمع ليتورجي يمثل هنا موضوعا لتحريف مسفِل (ومن خصائصه التسبب في الإسهال).

إن الحادثة الكبرى الأولى في الحرب، دفاع الأخ يوحنا عن بستان كروم الدير، تضم هي الأخرى تلميحاً محرَّفاً للمناولة. لقد رأينا أعلاه كيف يتحول الدم إلى خمر، وأن صورة المعركة الشرسة كانت تحتوي فكرة قطاف العنب. في فلكلور صناع النبيذ الفرنسيين، يتم ربط «قطاف العنب» بشخصية «الأوان المناسب» زوج «الأم المجنونة». فالأوان المناسب يشير إلى نهاية الأحول السيئة وحلول السلام الشمولي. ولهذا السبب فإن رابليه يضمِّن جو قطاف العنب موضوعة انتصار العمل السلمي والوفرة على الحرب والتدمير: تلك هي الموضوعة الرئيسية للحادثة بمجملها وللحرب البيكروكولية[1].

وهكذا، فإن جو قطاف العنب يقتحم الجزء الثاني من غارغانتويا وينظم منظومة صوره، مثلما أن الجزء الأول (ولادة غارغانتويا) كانت مشبعة بجو احتفال الذبح والكرنفال. الكتاب في مجموعه يسبح في جو ملموس من الاحتفال الشعبي[2].

---

(١) إن صورتي الاحتفال الشعبي بقطاف العنب الاثنتين هما اللتان قامتا بتحديد طابع الحادثة بأكمله: وصورة الأوان المناسب (الذي يشخص الانتصار النهائي للسلم ورفاهية الشعب، والوفرة) وصورة زوجته، الأم المجنونة. وبهذا فإن المقطع برمته يتخذ أسلوب مقلب كرنفالي.

(٢) في ترجمته غير المقيَّدة، يؤكد فيشارت بشكل مبالغ فيه على جو الاحتفال ويسلط عليه الضوء بمفهوم النظرية بمفهوم النظرية الغروبيانية. وغرانغوزيي هو هاوي متعصب لكل=



في بانتاغرويل، الكتاب الثاني من الحكاية، تتطرق حوادث أخرى إلى موضوعة الاحتفال. لقد قام البابا كليمون السابع بإعلان العام ١٥٣٢، وهو الذي كتب فيه رابليه هذا الكتاب، عام اليوبيل الاستثنائي. في تلك الأعوام، كانت بعض الكنائس تحصل على حق بيع كل صكوك الغفران البابوية. ونجد حادثة مرتبطة مباشرة بهذه الظرفية.

ورغبة منه في تجاوز إفلاسه، قام بانورج بجولة على الكنائس بغية شراء صكوك غفران، لكن في كل مرة يسترد فيها داخل الجذع المال من قطعته النقدية الضخمة المزعومة، فإنه يحصل على «مائة ضعف»، لأنه يضع في صيغة الأمر «يضاعف له مائة مرة»، وهي عبارة واردة في الإنجيل «يضاعف لك مائة مرة»؛ ونتيجة لذلك يأخذ مائة دينار مقابل الدينار الواحد الذي يعطيه. وتصير هذه الحادثة على هذا النحو تحريفا باروديا لموضوعة الغفران اليوبيلي والنص الإنجيلي.

نجد في بانتاغرويل حكاية عن كيف أن بانورج أغرِم بسيدة من المجتمع الراقي بباريس وكيف أن السيدة المذكورة رفضته وكيف انتقم منها بطريقة ذكية جداً. لقد أشبع انتقامه يوم عيد القربان الأقدس. ويقدم رابليه باروديا مدهشة بوصف موكب من ٦٠٠٠١٤ كلب يتبعون محبوبة بانورج ويبولون عليها، لأن بانورج نثر على فستان السيدة فرج كلبة هائجة، مقطع إلى أجزاء.

إن تحريف الموكب الديني ليوم القربان الأقدس غير مستغرب على نحو مخيف ولا هو مدنس للمقدس سوى عند الوهلة الأولى. إن تاريخ

=الاحتفالات، التي هي مناسبات كثيرة للمرح وللتظاهر بالغباء. ويتبع ذلك تعداد طويل للاحتفالات الألمانية في القرن السادس عشر: عيد القديس مارتان، منتصف الصوم الكبير، عيد تكريس الكنيسة، المعرض، المعمودية، إلخ. وتتوالى الاحتفالات دون توقف إلى حد أن السنة بالنسبة لغرانغوزيي ليست سوى احتفال طويل متواصل. وبالنسبة لعالِم الأخلاق فيشارت، ليست الاحتفالات سوى ذريعة للنهم والكسل. إن هذا الحكم يتناقض بعمق مع أفكار رابليه ثم إن فيشارت يتبنى دائماً موقفاً ملتبساً إزاء الاحتفالات.



هذا الاحتفال في فرنسا وفي الخارج (وعلى الأخص في اسبانيا) يكشف لنا أن صور غروتيسكية للجسد المغرقة في الإباحية كان معمولاً بها في هذه المناسبة، ويكرسها التقليد الموروث. بل نستطيع القول إن صورة الجسد، في مظهرها الغروتيسكي، كانت تهيمن في الجانب الشعبي للاحتفال وتخلق جواً جسدياً خاصاً. وهكذا، فإن التجسيمات التقليدية للجسد الغروتيسكي كانت تستعرض إلزامياً في الموكب الرسمي: الوحش المسخ (خليط من السمات الكونية والحيوانية والإنسانية) يحمل على ظهره «زانية بابل»[1]، عمالقة التقليد الشعبي، الموريسكيون والسود (انزياحات غروتيسكية عن الجسد العادي)، حشد من الفتيان يقومون برقصات شهوانية على نحو بارز (في إسبانيا مثلاً، رقصة السربندة، الفاضحة تقريباً)؛ وبعد هذه التماثيل يحل رجال الدين وهم يحملون خبز القربان الأقدس؛ وفي نهاية الموكب تتقدم عربات مزيَّنة يركبها كوميديون بأزياء خاصة، وكان هذا الاحتفال يسمى في اسبانيا بـ«Fiesta de los carros»، (احتفال العربات).

وهكذا، فإن هذا الموكب التقليدي الكرنفالي بجلاء كان يعتبر تفضيلاً ملحوظاً لتمثيل الجسد. في اسبانيا، كان يتم تقديم عروض فرجوية درامية خاصة تخليداً للاحتفال، إنها تمثيليات الاحتفال بالقربان الأقدس «Autos sacramentales»؛ ونستطيع الحكم على طبيعتها انطلاقاً من نصوص لوبي دي فيغا التي نعرفها. إن سمات الهزل الغروتيسكي تهيمن عليها إلى حد أنها تتسرب إلى جانبها الجاد. إنها تضم العديد من التحريفات الباروديه للأنماط القديمة والمسيحية، ومن بينها نمط الموكب الديني.

نستطيع القول، على سبيل الختم، إن الجزء العام والشعبي من

---

(١) امتزاج جسد المسخ بجسد الزانية الجالسة على ظهره هو في واقع الأمر معادل للأمعاء الآكلة ـ المأكولة ـ الوالدة في «احتفال الذبح».



الاحتفال كان إلى حد معين عبارة عن دراما ساخرة تحرف شعيرة القربان الأقدس الدينية (خبز القربان الأقدس)[1].

وعلى ضوء هذه الحقائق، فإن باروديا رابليه لا تبدو مستغربة ولا مخيفة بكل ذلك القدر. بل هي لا تقوم سوى بإغناء كل عناصر الدراما الساخرة الموجودة سلفاً في صور الاحتفال التقليدية: صورة المسخ الذي يحمل الزانية على ظهره، وصورة العمالقة والسُّود، حركات الرقص الفاضحة، إلخ. صحيح أن رابليه يحكي الواقعة بطريقة جريئة وواعية. في جو الدراما الساخرة هذا، لا يجب أن نستغرب صورة الكلاب المتبولة، ولا التفاصيل المتعلقة بالكلبة الهائجة. ولنذكر أيضاً الطابع المزدوج للرش بالبول، وفكرة الخصوبة والقوة الجنسية التي يضمها. إذ أن رابليه لا يفسر لنا بلا سبب أن الكلاب صنعوا من بولهم غديراً يَعبُر سان فيكتور، والذي كان يستعين به غوبلان Gobelin لصبغ أثوابه.

كل الوقائع التي فحصنا إلى حد الآن ترتبط مباشرة باحتفالات معينة (ذبح الماشية، قطاف العنب، الغفران اليوبيلي، عيد القربان الأقدس). إن لموضوعة الاحتفال تأثير محدد في تنظيم صورها. لكن هناك في كتاب رابليه شيء آخر غير الانعكاس المباشر لأفراح معينة على الأحداث. إذ تتخلل الكتاب بأكمله تلميحات كثيرة إلى احتفالات معينة: القديس فالنتان، معرض نيور الذي أعد فيون Villon شيطنته، كرنفال ليون بفزّاعته المرحة، تمثال الفيضانات العملاق النَّهِم، إلخ.

وفي تتبعه لرحلة بطله في **بانتاغرويل** عبر الجامعات الفرنسية، ينكب رابليه خصوصاً على الملاهي والألعاب الترفيهية للطلبة والمتخرجين.

إن الألعاب بمختلف أنواعها (بدء بلعبة الورق وانتهاء بالألعاب

---

(١) مثلما سبق لنا قوله، إن الدراما الساخرة في العصر القديم كانت هي دراما الجسد والحياة الجسدية. إذ كان المسوخ والعمالقة يلعبون فيها كما نعلم دوراً معتبراً.



الرياضية)، التنبؤات، التكهنات، والأماني من كل صنف كانت تحتل مكانة راجحة في الجانب الشعبي والعام من الاحتفال. إن هذه الظواهر الوثيقة الصلة بجو الاحتفال الشعبي تلعب دوراً أساسياً في أعمال رابليه. يكفي أن نشير إلى أن الكتاب الثالث بأكمله ليس سوى مجموعة طويلة من تكهنات بانورج بخصوص محبوبته، أي زوجة المستقبل. ولذلك ينبغي أن نتوقف عند ذلك.

ولنفحص في البدء الألعاب المتنوعة. يضم الفصل ٢٢ من غارغانتويا القائمة المشهورة الخاصة بالألعاب التي كان يتعاطاها البطل الشاب حينما يغادر المائدة. في الطبعة القانونية (١٥٤٢) نحصي مائتان وسبعة عشر اسم: ألعاب ورق متعددة، ألعاب داخلية، أو للطاولة، إضافة إلى مجموعة من ألعاب الهواء الطلق.

وقد كان لهذا الجرد الشهير تأثيرات كبيرة. فيشارت، أول مترجم ألماني، يمدده أكثر، مضيفا إليه ثلاثمائة وستين اسما لألعاب الورق وإيقاعات رقص ألمانية.

ويقوم طوماس أوركهارت بالشيء نفسه مع الألعاب الانجليزية. وتعطي الصيغة الهولندية لغارغانتويا (١٦٨٢) صبغة وطنية للقائمة، بما أنها تذكر ستة وثلاثين لعبة هولندية خالصة. وهكذا، في مختلف البلدان، أثارت القائمة الانتباه إلى الألعاب الوطنية. وقد كانت الصيغة الهولندية نقطة انطلاق أكبر دراسة فلكلورية لألعاب الأطفال التي لم يسبق وضعها في العالم أبدا: مؤلَّف من ثمانية أجزاء كتبه Kokke, Teyerlink كوك وتييرلينك: **الألعاب والملاهي الطفولية في هولندا** (١٩٠٢، ١٩٠٨).

إن الاهتمام الذي يوليه رابليه للألعاب ليس أمراً عرضيا بالطبع، بل يتقاسمه مع عصره كله. وبالفعل، كانت للألعاب صلة متينة، ليست خارجية فحسب، وإنما داخلية أيضاً، بالجانب الشعبي والعام من الاحتفال.



وإضافة إلى هذه القائمة، يستعمل رابليه بإسهاب معجم الألعاب الثري، الذي يستمد منه الاستعارات والمقارنات. وهذا المصدر هو ما يمنحه بعض الاستعارات الإيروسية (مثلاً عبارة «لاعبو الأوتاد الخشبية»، ومجموعة من الصور المعبرة عن الحظ أو عن سوء الحظ (مثلاً وها قد دخلت الأوراق البستونية، [ويقصد بها من يتدخل فيما لا يعنيه]، إلخ). تجب الإشارة إلى أن اللغة الشعبية كانت تضم عدداً كبيراً من العبارات التي تعود لهذا الأصل.

هناك واقعتان مهمتان في كتاب رابليه تنبني كل منهما على صور اللعب. الأولى، «الأحجية في نبوءة»، تختم الكتاب الأول (غارغانتويا). إن مؤلف هذه القصيدة هو بلا شك مُلان دو سان جُلي Mellin de Saint - Gelais. ورابليه لم يعد نشرها في كتابه بلا سبب: إنها تقترن عميقاً بمنظومة صوره كلها. وسوف يسمح لنا تحليلها بكشف مظاهر جديدة كثيرة وأساسية فيه.

هناك عنصران شديدي الصلة في «الأحجية في نبوءة»، التمثيل التنبؤي البارودي للمستقبل التاريخي والصور المستعارة من *لعبة الكرة*. إن هذه الصلة غير عرضية بتاتا: إنها تُظهِر تصوراً كرنفالياً للسيرورة التاريخية مفهومة بصفتها لَعِب، وهي فكرة كرنفالية جداً في ذلك العهد.

وملان دو سان جلي هو مؤلف قصيدة أخرى وجيزة فيها يتم وصف الصراع من أجل امتلاك إيطاليا، الذي يتواجه فيه فرانسوا الأول، البابا كليمنت السابع وشارلكان، وكأنه مباراة في «لعبة القمار»، وهي لعبة ورق شائعة ذلك الزمان. الوضع السياسي، تقسيم القوات، نقط القوة والضعف لدى مختلف الحكام يتم نقلها بدقة كبيرة بمفردات لعبة القمار».

إن ديوان الشعر الفرنسي لصاحبيه جان لونجي وفانسان سيرتان Jean Longy, Vincent Certain يضم قصيدة قصيرة تحكي، بنبرة صارمة، صروف المصائر التاريخية، والشرور والكوارث التي تسود الأرض. وفي



الواقع، فإن هذه الصروف والكوارث تخص اللعب بكل بساطة، وليس الحياة الأرضية والتاريخ. بأسلوب راقي وغامض، يصف المؤلف مباراة في لعبة الأوتاد. ولنؤكد، أن في هذه الحال، خلافاً لشعر ملان دو سان جلي، فليس الواقع التاريخي هو ما يتم وصفه بصور اللغب، وإنما على العكس، فإن لعبة الأوتاد هي التي يتم وصفها بواسطة صور مجازية راقية للحياة الأرضية، بصروفها وشرورها. إن هذه المبادلة المتفردة للمنظومات ـ ما يشبه لعبة اللعب ـ تجعل حصيلة هذا الشعر الكئيب تمنح، أمام اندهاش القارئ، إحساساً بالفرح وبالانشراح. وهذه أيضاً حال «الأحجية في نبوءة» عند رابليه مثلما سوف نرى لاحقاً.

وقام دي بيرييه Des Periers هو الآخر بكتابة قصيدة من هذا النوع بعنوان «نبوءة ـ أ. غييني ثيبو. ليونوا» تصف مصير «ثلاثة رفاق» في صيغة تنبؤية؛ وهؤلاء الرفاق ليسوا في نهاية المطاف سوى ثلاثة عِظام صغيرة.

في عهد رابليه، كانت هذه الأحاجي التنبؤية شائعة جداً بحيث أن طوماس سِيبِيي Thomas Sébillet أفرد لها فصلا خاصاً من كتابه فن الشعر[1] (الفصل ١١، عن الأحجية). وقد كانت الأحاجي تميز إلى حد أقصى التفكير الفني والإيديولوجي لذلك العصر. إن القضايا المستعصية والرهيبة، الجدية والمهمة، يتم نقلها إلى المقام المرِح والمستخِف، من النبرات الدنيا إلى النبرات العليا. إن لها كلها نهاية تجلب الحبور والانفراج. إن أسرار وأحاجي العالم والأزمنة المقبلة ليست كئيبة ولا هي رهيبة، بل مرحة ومستخفة. إنها بالطبع ليست أقوالاً فلسفية، وإنما الوجهة التي يتخذها الفكر الفني والإيديولوجي، الذي يجهد لإدراك العالم داخل نبرات جديدة، ومقاربته ليس بصفته سراً غامضاً، وإنما بصفته دراما ساخرة مرحة.

---

(١) طوماس سيبيي، فن الشعر الفرنسي، ١٥٤٨ (أعيد نشره عند ف. غيف، باريس، ١٩١٠).



إن الوجه الآخر لهذا الجنس هو النبوءة الباروديّة، التي كانت منتشرة أيضاً بشدة في عهد رابليه حيث، بالطبع، كانت التوقعات الجدية مستحسَنة. إن الصراع الذي تواجه فيه شارلكان وفرانسوا الأول أدى إلى قدر هائل من التوقعات التاريخية والسياسية الأكثر تنوعا. ومن بين الكثير منها ما تعلق بالحركات الدينية والحروب. وفي أغلب الحالات، كان لها طابع ظلامي وأخروي. كما وجدت الكثير من توقعات التنجيم العادية. وكان يتم دورياً نشر «تكهنات» بأسعار في المتناول، أشبه بالروزنامات، مثل *تكهنات المزارعين*(١)، وهو كتاب تكهنات عن الزمن والزراعة. وإلى جانب هذا الأدب الجاد، تمت كتابة أعمال باروديّة كانت تستمتع بنجاح وبشعبية مهولة. ومن بين أكثرها شهرة، التكهنات العظيمة(٢)، تكهنات الأخ الراهب تيبو(٣)، التكهنات الجديدة(٤)، إلخ.

إن هذه الأعمال الترفيهية الصرف، الشعبية، موجهة ليس فحسب ضد السذاجة والثقة البلهاء في كل أجناس التوقعات والتنبؤات الجادة، بل وأيضاً ضد نبرتها، طريقتها في رؤية الحياة، والتاريخ والزمن وتأويلها. إن الدعابات والفرح تتعارض مع الأفكار الظلامية والجادة؛ العادي واليومي، غير المتوقع والغريب؛ الأشياء المادية والجسدية، ضد الأفكار المجرَّدة والراقية. إن الهدف الأساسي بالنسبة للمؤلفين المجهولين الذين كتبوا هذه التكهنات هو تلوين الزمن والمستقبل بصبغة أخرى والتأكيد على العناصر المادية والجسدية في الحياة. لقد كانوا يستعملون مراراً صور الاحتفال الشعبي لوصف الزمن والتحولات التاريخية.

---

(١) تكهنات المزارعين، طبعة أ. مونتيغلون ضمن كتابه ديوان الأشعار الفرنسية في القرنين ١٥ و١٦، المجلد الثاني.

(٢) طبعة مجددة، مرجع مذكور، المجلد الرابع، ومن المرجح أن التكهنات العظيمة الحقة الجيدة من تأليف رابليه.

(٣) المرجع نفسه، المجلد الثالث عشر.

(٤) المرجع نفسه، المجلد الثاني عشر.



وبالروح الكرنفالية نفسها تمت كتابة التكهنات البانتاغرويلية. ونجد في هذا النص القصير صوراً مادية وجسدية: «في عيد الصوم سوف يهرب اللحم المقدد من الحمص، ويسير البطن في المقدمة، ويكون الإست أول من يجلس، ولن يمنح النرد النقط وفق المراد، حتى لو أفرطنا في مدحه، والحظ الذي نطلبه لن يسعفنا مراراً»[1].

في الفصل الخامس، وهو يحاكي بسخرية توقعات النجوم، يبدأ رابليه بدَمَقْرطتها. إذ يرى أنه من الجنون الاعتقاد أن هناك نجوم خاصة بالملوك والبابوات والسادة الكبار، وبالأحداث الكبرى لهذا العالم.

إذ وفقاً له، ينبغي لنا أن نقرأ في النجوم مصائر الناس ذوي الحالة المتدنية. إنه نوع من إسقاط للنجوم التي تزيل عنها لُبُوس المصائر الملكية.

إن التكهنات البانتاغرويلية تحتوي وصفاً «كرنفالياً» للكرنفال على نحو مميز:

«سوف يتنكر جزء من العالم ليخدع الجزء الثاني، وسوف يركضان في الشوارع كالمجانين، فاقدين للعقل، ولم يسبق أن شوهدت مثل هذه الفوضى في الخليقة»[2].

إننا نرى لكن على مستوى مختزل «الأحجية في نبوءة» الموجودة في غارغانتويا. إن الكارثة الاجتماعية التاريخية، والزلزال الطبيعي ليسا سوى الكرنفال بتحريفاته وفوضاه في الشوارع.

إن جنس التنبؤات البارودية هو كرنفالي محض، بالأساس، مرتبط بالزمن، بالسنة الجديدة، بالتوقعات وبإصابة الأحاجي، وبالزواج، والولادة والفحولة. ولهذا السبب، فإن الأكل والشرب والحياة المادية والجسدية، وصور اللعب لها هنا دور مهم أيضاً.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص. ٨٩٩ حكتاب الجيب، المجلد الخامس، ص٤٧٧.

(٢) نفسه، لابلياد، ص٨٩٩؛ كتاب الجيب، المجلد الخامس، ص٤٧٩.



إن اللعب مرتبط على نحو وثيق بالزمن وبالمستقبل. وهناك أسباب تجعل أدوات اللعب: من ورق ونرد صالحة أيضاً لتوقع المصير، أي معرفة المستقبل. ولا داعي للتوسع في الجذور التكوينية القديمة لصور الاحتفال واللعب: ليس المهم هو قرابتها البعيدة، وإنما المعنى القريب الذي تتمتع به هذه الصور والذي كان محسوسا ومفهوما في عهد رابليه. لقد كان للمعاصرين وعي حاد بشمولية صور اللعب وعلاقتها بالزمن والمستقبل والقدر، وسلطة الدولة وقيمة تصورها للعالم. هكذا كان يتم تأويل شخصيات لعبة الشطرنج، شخصيات وألوان البطاقات الورقية والنرد أيضاً. كان غالباً ما يتم اختيار ملوك وملكات الاحتفالات بضربة نرد، وأفضل رمية نرد كان يطلق عليها اسم «باسيليوس» أو مَلَكي. وكان ينظر إلى صور الألعاب على أنها صيغة مكثفة وشمولية للحياة وللسيرورة التاريخية؛ سعادة ـ شقاء، ارتقاء ـ سقوط، كسب ـ فقد، تتويج ـ خلع. كانت هناك حياة مصَغَّرة تجري في الألعاب (منقولة في لغة الرموز العرفية) وعلاوة على ذلك دون مقدم خشبة rampe. وفي الوقت نفسه، كان اللعب يخرج الإنسان من رِبْقة الحياة العادية ويحرره من قوانينها وقواعدها، ويستبدل الأعراف الجارية بأخرى أشد كثافة ومرَحاً وخِفَّة. وهذا لا يسري على الورق والنرد والشطرنج فحسب، بل أيضاً على كل الألعاب الأخرى، ومن بينها الألعاب الرياضية (الأوتاد، الكرة) والألعاب الطفولية. لم تكن هذه الألعاب تتميز عن بعضها البعض بحدود صارمة سوف يتم رسمها لاحقاً. لقد رأينا سلفاً بأن صور ألعاب الورق كانت تصف الأحداث ذات الأهمية العالمية (الصراع لغزو إيطاليا عند سان جلي)، وكانت صور لعبة الأوتاد تؤدي وظائف مشابهة (في كتاب لونجي وسيرتان)، وصور لعبة العظام الصغيرة (عند دي بيريبه)؛ في «الأحجية في نبوءة»، فإن لعبة الكرة هي ما يضطلع بهذا الدور. في **رؤيا بوليفيل**، يصف فرانشيسكو كولونا Francesco Colonna مباراة في الشطرنج؛ إن الصور هي شخصيات حية قد لبست اللباس



المناسب. وتتحول لعبة الشطرنج من جهة إلى حفلة تنكرية كرنفالية، ومن جهة أخرى إلى صورة لا تقل عنها كرنفالية للأحداث العسكرية والسياسية. إن مباراة الشطرنج هذه أعيد نشرها في **الكتاب الخامس** على الأرجح حسب مسودات المؤلف، الذي كان يعرف رؤيا بوليفيل (التي نجد إشارات إليها في غارغانتويا).

إن هذا التصور المميز للعب مثلما كان موجوداً في عهد رابليه ينبغي أخذه في الحسبان بصرامة. حينذاك لم يصبح اللعب بعد مجرد حادث في الحياة اليومية يحمل صبغة قدحية. بل كان ما يزال محافظا على قيمته كتصور للعالم. يجب التذكير بأنه شأن الهومنسيين في عهده، فإن رابليه كان يعرف حق المعرفة أفكار العصر القديم حول اللعب، التي كانت ترتقي بهذا الأخير أعلى من كونه مجرد تزجية مبتذلة للوقت. ولهذا السبب فإن بونوكرات لا يقصيه من عداد اهتمامات غارغانتويا الشاب. وحينما كان الجو ماطراً:

«ثم كانوا يدرسون فن الرسم والنحت أو ينصرفون، أو ينفضون الغبار عن لعبة العظام الصغيرة القديمة التي تطرق إليها ليونيقوس[١] والتي يتعاطاها صديقنا العزيز لاسكاريس. وهم يلعبون، كانوا يراجعون نصوص المؤلفين القدامى الذين ذكروها أو أشاروا إليها من بعيد»[٢].

إن لعبة العظام الصغيرة المذكورة بعد الرسم والنحت تتم بالسوية مع قراءة المؤلفين القدامى. وهذا يكشف لنا مظهراً آخراً، المظهر الإنسانوي (الهومنسي) لتصور الألعاب ذاك في عهد رابليه.

إضافة إلى ذلك، حينما نحكم على صور اللعب في السياق الرابليهي، لا ينبغي أبداً تقييمها من منظور التصورات القريبة العهد التي

---

(١) لقد قام الهومنسي الإيطالي نيكولاوس ليونيقوس، وهو معاصر رابليه، بنشر حوار عن لعبة العظام الصغيرة بمدينة ليون عام ١٥٣٢.

(٢) الأعمال، لابلياد، ص٧٦؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٢٠٧.



ظهرت في القرون اللاحقة. إن مصير صور اللعب يشبه جزئياً مصير العبارات الفظة والبذيئة. بدخولها إلى الحياة الخاصة واليومية، فقدت صلاتها الشمولية، وانحلت، ولم تعد ما كانت عليه في القرن ١٦. لقد حاول الرومانسيون استعادتها في الأدب (مثل صور الكرنفال)، لكن نظراً لتصوراتهم الذاتوية المحدودة في القدر الفردي[1]، فإن نبرتها مختلفة كليا: إن صور اللعب يسمع صداها عادة في النبرات الدنيا.

إن ما قلناه للتو سوف يفسر لماذا تجتمع صور اللعب، والنبوءة (البارودية)، والأحاجي وصور الاحتفال الشعبي في كلٍّ عضوي فريد من حيث معناه وأسلوبه. إن القاسم المشترك بينها هو *الزمن المرِح*. تساهم في تحويل النزعة الأخروية المظلمة للعصر الوسيط إلى «فزّاعة مرِحة». تؤنسن السيرورة التاريخية، وتهيئ عنها معرفة واضحة وجريئة. في «الأحجية في نبوءة»، يتم وصف الأحداث التاريخية في مظهرها الكرنفالي، بفضل كل هذه الأشكال (ألعاب، تنبؤات، أحاجي). ولنتوقف قليلاً عند هذا المقطع.

ولئن كانت التوقعات بالأجرام السماوية أو بالقدرة الإلهية ممكنة، يقول المؤلف، فإن هذا الاخير يلتزم بتوقع أحداث فصل الشتاء القادم.

سيظهر جنس من البشر

الذين، بعد تعبهم من الراحة

وامتعاضهم من الكسل

سينشرون الفوضى والفتنة بين الأصدقاء والآباء، الذين سيقسمون الناس إلى صفين، ويؤلبون الأبناء على آبائهم، ويسقط النظام، وبعد أن تنمحي الفوارق الاجتماعية، سيفقد الأدنون كل احترام للأعلون.

---

(١) إن أطروحتنا تتسع ـ ببعض التحفظ ـ لتشمل صور اللعب عند ليرمنطوف. إن صور اللعب تتمتع بطابع متميز عند دوستوييفكي (اللاعب، المراهق).



حيث لن تكون ثمة مثل هذه القصة، ذات العجائب العظيمة،
التي حَكَت مثل هذه المشاعر الثائرة[١].

ولنؤكد في لوحة الكوارث الوشيكة هذه على الغرق الكلي للهرمية القائمة، الاجتماعية منها والسياسية والأسرية. إن الانطباع الذي نخرج به منها هو حدوث زلزال اجتماعي وسياسي وأخلاقي حقيقي.

الكارثة التاريخية تقترن بكارثة كونية. إن المؤلف يرسم الطوفان الذي يغرق البشر والزلزال المخيف. ثم تتعالى نيران عظيمة، يتبعها في الأخير السلام والفرح. في صور ضبابية إلى حد أقصى، يخط رابليه في البدء لوحة الانقلاب الكوني والحريق الذي يحيل العالم القديم إلى رماد، ثم يرسم لوحة الفرح والتجديد: وسوف تعقب «أحوال رفيعة» هذه الكارثة وتجديد العالم. إن هذه الصورة قريبة جداً من تلك التي ذكرناها آنفاً: تحول المحرقة الجنائزية التي أحرقت العالم القديم إلى موقد المأدبة.

وسوف يتجادل غارغانتويا والأخ يوحنا حول معنى «الأحجية في نبوءة». فالأول ينظر إليها بجد كبير ويطبقها على الواقع التاريخي لزمانه؛ فهو يتوقع بكثير من الألم الاضطهاد الذي سوف يتعرض له المبشرون الإنجيليون. وفي مقابلته، يرفض الأخ يوحنا أن يعطيها معنى جاداً وكئيباً:

«وحق القديس غودران!قال الراهب، هذا ليس تأويلي: إنه أسلوب ميرلان النبي (يتعلق الأمر بـمُلاَنْ سان جُلي). اعثروا فيه على القصص الرمزية والمعاني العميقة التي تريدون وتحاجوا في الأمر كما يطيب لكم، أنتم وكل العالمين. بالنسبة لي، أعتقد أنه ليس هناك أي معنى آخر مخفي، ما خلا وصف للعبة الكرة الصغيرة بعبارات غامضة»[٢].

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٦٢؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٤٣٧.
(٢) الأعمال، لابلياد، ص١٦٤؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٤٤٣.



ثم يشرح بطريقته مختلف الصور: الانحطاط الاجتماعي والقلاقل ما هي إلا توزيع اللاعبين إلى فريقين، والطوفان، هو العرق الذي يتصبب من جباههم، والحريق العالمي، هو لهيب الموقد الجميل الذي يستريحون بالقرب منه بعد انتهاء المباراة، تتبعها مأدبة يتسلى فيها كل اللاعبين، خاصة الرابحون منهم. وينتهي كل من تفسير الأخ يوحنا ورواية غارغانتويا بعبارة «مأدبة فيها ما لذ وطاب»(١).

إن الواقعة الثانية الكبرى التي تعتمد صور اللعب هي واقعة القاضي العجوز بريدوا Bridoye الذي كان ينطق بقرار الحكم وذلك برمي قطع النرد. إن بريدوا كان يفهم في معناها الحقيقي العبارة القانونية «alea judiciorum» (مصادفات الأحكام) وذلك بأن يمنح للاسم الأول معناه اللاتيني «نرد». وعلى أساس هذه الاستعارة، كان متيقنا من أنه يعمل وفق القواعد القانونية الجارية. بل كان يفهم القرار «Semper in obscures minimum est sequimur» : دائماً في الحالات الغامضة نميل إلى الأدنى (أي القرارات الأكثر حذرا). وعليه، من أجل حل القضايا الغامضة، كان بريدوا يستعمل قطع النرد الأشد صغراً، ذات الحجم «الأدنى». وفي كل القضايا التي ينبغي عليه الجزم فيها، كان بريدوا يستلهم تلك الاستعارات. وهكذا، لمواجهة أقوال الشهود، كان يضع على طرف المائدة أكياس المطالب، ثم يرمي قطع النرد. وأخيراً، بين يدي بريدوا، فإن مجمل الإجراءات تتحول إلى تحريف مرح وبارودي، في صلبه توجد رمية النرد(٢).

لقد رأينا بعض الوقائع (وهي بالطبع غير معزولة) التي تتطرق للتوقعات والألعاب. إن الهدف الفني الأساسي من تقليد التوقعات،

---

(١) المرجع السابق نفسه.

(٢) لن نشرح هنا دلالة هذه الواقعة الرائعة بأكملها. وحدها صور لعبة النرد هي التي تثير اهتمامنا.



والنبوءات والتكهنات هو إسقاط الزمن الأخروي المظلم، زمن التصورات القروسطية للعالم، وتجديده على المستوى المادي والجسدي، وجعله على سوية الأرض، مادياً، وتحويله إلى زمن طيب ومرِح. وقد كانت صور اللعب تؤدي مراراً هذه المهمة هي الأخرى. في واقعة القاضي بريدوا، هناك وظيفة تكميلية، وهي المحاكاة الساخرة بطريقة مرِحة للمناهج القانونية لإقرار الحقيقة، كما أن استهلالات عديدة ووقائع كثيرة من الرواية كانت تحرف المناهج الكنسية والسكولائية لإقرار الحقيقة الدينية ونشرها.

ويجب علينا الآن التوقف بشكل خاص عند التكهنات في الكتاب الثالث.

يعتبر هذا المؤلَّف صدى مباشر للجدال الذي بلبل العقول في فرنسا، والذي كان على أشده على الأخص بين سنتي ١٥٤٢ و١٥٥٠. إن «خصومة النساء» تلك كان تدور حول طبيعة النساء وحول الزواج. تقريباً جميع الشعراء والكتاب والفلاسفة الفرنسيين شاركوا فيها، وكذا البلاط وشرائح عريضة من القراء. لم يكن المشكل جديدا، فالعصر الوسيط بأجمعه قد انصب عليه. بل إن جوهر النقاش معقد بما فيه الكفاية، أكثر مما يتخيله أهل الاختصاص.

يتم التمييز في هذا الصدد بين رأيين متعارضين، وقد استمرا طول العصر الوسيط بأكمله وإبان عصر النهضة.

وقد جرت العادة على أن يختص اسم «التقليد الغالي» (نسبة إلى بلاد الغال) بالرأي الأول. إن هذه النزعة التي عبَرت العصر الوسيط برمته تبْسُط في المجموع نظرات سلبية على طبيعة المرأة. أما الرأي الثاني الذي يقترح آبيل لوفران تسميته بـ«التقليد المؤمثِل»، فهو بالعكس يسمو بالمرأة؛ في عهد رابليه، كان «الشعراء الأفلاطونيين»، الذين يستلهمون جزئياً التقليد المتأدب القروسطي، يتقاسمون هذه النزعة.

ويعتبر رابليه مؤيداً «للتقليد الغالي» الذي دافع عنه في ذلك العصر



الكثير من المؤلفين ونخص بالذكر غراتيان دي بون Gratien Du Pont الذي نشر عام ١٥٣٤ قصيدة من ثلاث كتب: الخلافات بين الجنسين الذكر والأنثى. في «خصومة النساء»، لم يبد أن رابليه كان إلى جانب الجنس اللطيف. ما الذي يبرر هذا الموقف؟

يعتبر «التقليد الغالي» ظاهرة معقدة ومتناقضة داخليا. وفي حقيقة الأمر، لا يتعلق الشأن بتقليد واحد وإنما بتقليدين. أولاً، التقليد الهزلي الشعبي الصرف، وثانيا، النزعة الزهدية في المسيحية القروسطية. وهذه الأخيرة، التي تعتبر المرأة تجسيداً للشر، وفتنة الجسد، استعملت مراراً مواد بناء وصور التقليد الهزلي الشعبي. ولهذا السبب فإن الباحثين يجمعانهما ويخلطان بينهما. تجدر الإشارة إلى أنه في كثير من أعمال العصر الوسيط المعادية للمرأة وللزواج ـ وهي أعمال موسوعية بالأساس ـ يجتمع التقليدان ميكانيكياً.

وفي الواقع، فإن التقليد الهزلي الشعبي والنزعة الزهدية غريبان بعمق عن بعضهما البعض. فالأول غير معادي بتاتاً للمرأة ولا يتخذ منها أي موقف سلبي. إن مقولات من هذا الصنف لا تنطبق في هذا المضمار؛ في واقع الأمر، ضمن هذا التقليد، يتم ربط المرأة أساساً بالـ«أسفل» المادي والجسدي: إنها تجسيد للـ«أسفل» الذي هو في الآن نفسه مُسْفِل ومُوَلِّد. إنها مزدوجة الأضداد مثله. إن المرأة تُسْفِل، تُقَرِّب من الأرض، تُجَسْدِنْ، تُمِيت، لكنها قبل أي شيء هي **مبدأ الحياة**، **البطن**. هذا هو الأساس المزدوج لصورة المرأة في التقليد الهزلي الشعبي.

لكن وحيثما أدى هذا الأساس المزدوج إلى وصف للطباع (من نوادر وطرائف وقصص ومقالب)، فإن ازدواجية المرأة تتحول إلى التباس في طبيعتها، إلى تقَلُّبٍ وشهوانية ورغبة جامحة وتصنع زائف، إلى مادية سفلى. ورغم ذلك، بما أن هذه الأخيرة ليست خصائص الفرد الأخلاقية والمجردة، لا ينبغي لنا عزلها عن نسيج الصور الذي تؤدي فيه وظيفة الصوغ المادي والإسفال، وفي الوقت نفسه وظيفة تجديد الحياة، حيث



تعارض رداءة الشريك (زوج، عشيق، طالب زواج أو قرب) وبخله وغيرته وغباءه وطيبته المخادعة وخبثه، وشيخوخته العقيمة) وبطولة الواجهة، والنزعة المثالية المجردة، إلخ.

في «التقليد الغالي»، تعد المرأة قبراً جسدياً للرجل (زوج، عشيق، طالب زواج أو قرب)، إنها أشبه بشتيمة متجسدة، مشخصة، فاحشة، تُمنَح لكل المزاعم المجردة، لكل ما هو محدود، مكتمل، مستنفَد، جاهز. إنه شريان خصوبة لا ينضب يؤدي إلى موت كل ما هو مُسِنٌ ومكتمل. ومثل عرَّافة بانزوست، فإن المرأة في «التقليد الغالي» ترفع ثيابها وتكشف الموضع حيث يذهب كل شيء (الجحيم، القبر) ومنه يُقْبِل كل شيء (رحم الأم).

وعلى هذا المستوى، فإن «التقليد الغالي» يعرض أيضاً موضوعة خداع الزوج وهو مرادف لخلع الزوج المسن، وفعل الحمل الجديد من رجل شاب؛ في هذه المنظومة، يُخْتَزل الزوج الخُدعة إلى دور الملك الذي خُلع عن عرشه، السنة الفائتة، الأمس الهارب: إذ تنزع عنه زينته، أو يتم ضربه والتهكم منه.

يجب التأكيد على أن صورة المرأة في «التقليد الغالي»، مثل باقي الصور، يتم عرضها من زاوية الضحك المزدوج الأضداد، متهكم ومدمر في الآن معا، مرِح ومصرِّح. هل نستطيع في هذه الحال التأكيد بأن لديه حكماً معادياً وسلبياً عن المرأة؟ بالطبع لا. إن صورة المرأة مزدوجة مثلها مثل صور «التقليد الغالي» كلها.

لكن حينما تُستعمَل هذه الصورة من طرف النزعة الزهدية للمسيحية أو الفكر المجرد والأخلاقي عند المؤلفين الهجائيين ودعاة الأخلاق في الأزمنة الحديثة، فإنها تفقد محورها الإيجابي وتصير سلبية على نحو صرف. يجب القول إن مجموعة الصور هذه، بصفة عامة، لا يمكن نقلها من المستوى الهزلي إلى المستوى الجاد دون تشويه طبيعتها. ولهذا السبب، نجد أن الصور الحقيقية «للتقليد الغالي» فقيرة ومشوهة



في أغلب المؤلفات الموسوعية بالعصر الوسيط وعصر النهضة التي تلخص الاتهامات القوطية حول المرأة. وهذا يسري إلى حد معين على الجزء الثاني من *رواية الوردة*، ولو أنها حافظت أحياناً على الازدواجية الأصيلة للصور الغروتيسكية عن المرأة وعن الزواج.

إن صورة المرأة في «التقليد الغالي» تتعرض لنوع آخر من التشويه في الأدب حيث أخذت تكتسب طابع *النموذج اليومي* الخالص. وبالتالي تصير سلبية، أو تضمحل ازدواجيتها إلى خليط غير معقول من السمات السلبية والإيجابية (خاصة في القرن ١٨، حينما تم اعتبار أخلاط ثابتة من هذا النوع من السمات الأخلاقية السلبية والإيجابية على أنها محتملية واقعية حقيقية، وعلى أنها «تشابه للحياة».

ولنرجع الآن إلى خصومة النساء في القرن ١٦، وإلى الدور الذي لعبه رابليه. لقد كانت تستعير بالأساس لغة التصورات الجديدة الضيقة، لغة الأخلاق المجردة والفلسفة الهومنسية التي تعتمد على الكتب. وحده رابليه من كان يمثل «التقليد الغالي» الحقيقي والخاص. لم يكن يتضامن بتاتاً مع أعداء المرأة، دعاة الأخلاق أو الأبيقوريين، تلامذة كاستغليوني Castiglione، ولا مع المثاليين الأفلاطونيين. إن هؤلاء المدافعين عن المرأة وعن الحب كانوا، في النهاية، أقرب إليه من دعاة الأخلاق التجريديون. إن مشاعرهم السامية إزاء المرأة كانت تحافظ في درجة معينة على ازدواجية صورتها الموسَّعة رمزيا؛ إن مظهر المرأة والحب المولِّد كان يُقدَّم أيضاً في الواجهة. إلا أن الطريقة المثالية والمجردة، المثيرة للشجن والجادة، التي كان يعالج بها هؤلاء الشعراء شخص المرأة كانت غير مقبولة عند رابليه بكل بداهة. لقد كان يفهم تمام الفهم جِدَّة نموذج الجدية والسامية الذي أدخله أفلاطونيو عصره على الأدب والفلسفة؛ لقد كان يفهم أيضاً ما يميز تلك الجدية الجديدة عن جدية القرن القوطي الكئيبة. لكنه لم يكن يعتبرها قادرة على المرور عبر بوتقة الضحك دون أن تتحول إلى رماد.



لهذا السبب، فإن صوت رابليه في هذه الخصومة الشهيرة كان معزولا بالكامل في حقيقة الأمر؛ لقد كان صوتا للاحتفالات الشعبية في الساحة العامة، صوت الكرنفال، والنوادر، والطرائف، والحكايات المجهولة، والهزليات والمقالب، لكنه صوت يصل مداه إلى درجة عليا من الشكل الفني والفكر الفلسفي.

ونستطيع الآن مقاربة تكهنات بانورج التي تمثل معظم الكتاب الثالث، ومعرفة ما هي أهدافها.

إن بانورج يريد بحق الارتباط بامرأة، لكنه في الوقت نفسه يرتاب من الزواج، لأنه يخشى أن يُخدع. وهذا هو الباعث إلى التكهنات التي تمنحه، جميعها، الإجابة الحتمية الوحيدة نفسها: سوف تجعله زوجته المقبلة زوجاً خدعة، وستضربه بشدة وتسرقه. بعبارات أخرى، المصير الذي ينتظره هو مصير ملك الكرنفال والسنة القديمة، وهذا قدر لا رجعة فيه. كل نصائح أصدقائه، وكل قصص النساء التي تحكى له، وتحليل طبيعة المرأة الذي يقوم به الطبيب العالم رُونْدِبِليسْ تؤدي إلى الخلاصة نفسها. إن أحشاء المرأة لا يمكن سبر أغوارها وإشباعها: فهذه الأخيرة تعادي كل ما هو مسن (بصفتها المبدأ الذي يؤدي إلى ولادة الجديد)؛ وعليه سوف يتعرض بانورج حتمياً للخلع، والضرب وللسخرية (وقد يُقتَل). ويرفض بانورج قبول مصير كل فرد هذا الذي لا رجعة فيه، الذي تجسده بالمناسبة صورة المرأة («الموعودة»). إنه يصر ويعتقد أن بإمكانه تفاديه بوسيلة لا يعرف كثيراً السبيل إليها. بعبارات أخرى، يريد أن يكون الملك الأبدي، السنة الأبدية، الشباب الأبدي. وبالنظر إلى طبيعتها نفسها، فإن المرأة معادية لكل أبدية، إنها تدينها بصفتها شيخوخة مدَّعِية. إذ لا يمكن تفادي القرنين والضربات والتهكم. ومن دون جدوى يعمد بانورج في حواره مع الأخ يوحنا (الفصل ٢٧ والفصل ٢٨) إلى استحضار القوة الاستثنائية والخارقة لقضيبه. وكان جواب محاوره في محله تماما:



«إني أسمعك (قال الأخ يوحنا) لكن الزمن يفل كل شيء: حتى الرخام والحجر السمَّاقي يصابان بالشيخوخة والعجز. وإذا لم يمسسك ذلك في ساعتنا هذه، فإنه بعد سنوات من الآن سوف أسمعك تعترف أن الكثيرين لهم خصيتان متدليتان وذلك لِعَيْبٍ في الكِيس»(١).

وفي نهاية الحوار، يقص الأخ يوحنا حكاية خاتَم هانس كارفل Hans Carvel المشهورة. إن هذه القصة، مثلها مثل كل القصص المضمنة في الكتاب، ليست من تأليف رابليه، لكنها خاضعة بالكامل لوحدة منظومة صوره وأسلوبه. ولعل ذلك ما يبرر أن الخاتم ـ رمز اللانهائي ـ يدل هنا على فرج المرأة (إنه الاسم الفلكلوري الأكثر انتشارا). إذ هناك يمر الدفق اللانهائي للتصور والتجديد. إن أماني بانورج للإفلات من مصيره كرجل تم خلعه والتهكم منه وضربه هي غير معقولة شأن محاولة الشيخ هانس كارفل، المستوحاة من الشيطان، بأن يغلق بإصبعه ذلك الدفق الذي لا ينضب، دفق التجديد والتشبيب.

إن الخوف الذي يشعر به بانورج إزاء القرنين والتهكم الذي لا يمكن تفاديه، يوافق «التقليد الغالي»، على المستوى الهزلي، والنمط الأسطوري لخوف الأب حتمياً في حضرة الابن القاتل واللص. يلعب حضن المرأة دوراً رئيسياً في أسطورة كرونوس (رِيَا، زوجة كرونوس، «أم الآلهة»)، إنها تلد زيوس Zeus، ثم تخفي الوليد لتحول دون ابتلاع كرونوس له، وتضمن بالتالي الخَلَف والتجدد في العالم. كما تقدم لنا أسطورة أوديب مثلاً آخراً، مشهوراً عن خوف الأب من الابن، وهو قاتل محتوم ولص (إذ يستولي على العرش)إن رحم الأم جوكاست يلعب دوراً مضاعفاً: يلد أوديب وهو مخصب من طرفه. وأخيراً، فإن كتاب كالديرون Calderon **الحياة حلم** يتطرق لموضوعة مماثلة.

وإذا كان الابن في النمط الأسطوري الراقي المتعلق بالخوف من

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٤٢٨؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٣١٥.



الابن، هو من يقتل ويسرق، فإن المرأة في «التقليد الغالي» الهزلي، هي من يؤدي دور الابن إلى حد ما، بما أنها تهين وتضرب وتطرد زوجها العجوز. في الكتاب الثالث يمثل بانورج تجسيداً للشيخوخة العنيدة (وفي الحقيقة، في بدايتها) التي لا تقبل التغيير والتجديد. إن الخوف الذي يستشعره منهما يصير خوفا من التعرض للخداع، الخوف من «الموعودة»، من القدر، الذي يُميت القديم ويؤدي إلى ولادة الجديد وإلى امرأة شابة.

وبهذه الطريقة، النمط المؤسس في الكتاب الثالث مرتبط هو الآخر، مباشرة وبصلابة بالزمن وبأشكال الاحتفالات الشعبية: الخلع (القرنان)، الضربات، والتهكم. وهكذا، فإن التكهنات ترتبط بنمط موت الفرد، والخَلَف والتجديد (على المستوى الهزلي)، وتصلح لتجسيد وأنسنة الزمن، وخلق صورة الزمن المرِح.

إن التكهنات التي يتعاطاها بانورج حتى يعرف ما إذا سيكون خدعة هي الاسفال الغروتيسكي للتكهنات الراقية، التي يلجأ إليها الملوك والمغتصِبون لمعرفة مصير التاج (وهو معادل للقرنين على المستوى الهزلي)، مثلاً، التي تخص ماكبيث Macbeth.

لم نعزل في الكتاب الثالث سوى نمط تكهنات بانورج البارودية. لكن حول هذه الموضوعة الرئيسية، مثلما تدور حول محور، تنتظم مراجعة كرنفالية واسعة في مجال التفكير وتصورات الماضي العنيد كله والجديد الذي ما يزال هزليا. إننا نشهد مرور ممثلي علم اللاهوت والفلسفة والطب، والقانون والسحر الطبيعي، إلخ. ومن هذه الزاوية، فإن الكتاب الثالث يذكر بالاستهلالات؛ إنه عينة مثيرة بالقدر نفسه من العمل الإشهاري لعصر النهضة على قاعدة الكرنفال والاحتفال الشعبي.

لقد قمنا بفحص التأثير المحدِّد لأشكال الاحتفال الشعبي في الكثير من عناصر أعمال رابليه الرئيسية: مشاهد المعارك، والضرب، والخلع من العرش، وفي الكثير من الوقائع المستوحاة مباشرة من موضوعة



الاحتفال، وفي صور الألعاب والتنبؤات والتكهنات. إن تأثير أشكال الاحتفال الشعبي والكرنفالي لا تنحصر في ذلك. وسوف ندرس انعكاساتها الأخرى في الفصول المقبلة. أما الآن، يجب علينا حل مشكلتين: المعنى الرئيسي لأشكال الاحتفال الشعبي والكرنفال في تصور العالم ووظائفها الخاصة في كتاب رابليه.

ما هو إذاً المعنى العام لأشكال الاحتفال الشعبي والكرنفال (بالمعنى الواسع للكلمة)؟

سوف ننطلق من وصف غوته لكرنفال روما. إن هذا النص المثير يستحق أن يكون موضوعا لدراسات مسهبة؛ بكثير من البساطة والعمق، توصل غوته إلى الإمساك بسمات الكرنفال الأساسية وصياغتها. فأن يتعلق الأمر بالكرنفال الذي جرى بروما عام ١٧٨٨، أي بعد عصر النهضة بمدة طويلة، ليس أمراً مهماً بتاتاً بما أن نواة منظومة الصور الكرنفالية قد عاشت بعد ذلك خلال قرون عديدة.

كان غوته، أكثر من أي شخص آخر، هو المؤهل لوصف كرنفال روما. وطول حياته كلها أظهر اهتماما وحبا لأشكال الاحتفالات الشعبية وللنوع الخاص من الرمزية الواقعية الملازم لهذه الأشكال.. من المفيد الإشارة إلى أن من بين أقوى الانطباعات التي وسمته في مراهقته كان هو انتخاب وتتويج امبراطور «الامبراطورية الرومانية المقدسة ذات الجنسية الألمانية»، الذي حضره بفرانكفورت. ولعله رسم تلك الاحتفالات بعد ذلك بمدة طويلة جداً، لكن كونه كتب هذا النص، الذي يضاف إلى مجموعة من الاعتبارات الأخرى، يولد لدينا الاقتناع بأن هذا الحفل كان أحد الانطباعات التي سوف تحدد، بقدر معين، أشكال رؤية الشاعر حتى نهاية حياته. كان ذلك أشبه بلَعب نصف واقعي، نصف رمزي، لعب برموز السلطة والانتخاب والتتويج والحفل؛ هناك قوى تاريخية حقيقية لعبت الكوميديا الرمزية بعلاقاتها التراتبية وفي هذا العرض الملكي الذي ليس فيه مقدم خشبة، كان من



المستحيل رسم حد واضح بين الواقع والرمز. لم يكن الأمر يتعلق في الحقيقة بخلع، وإنما بتتويج علني. بيد أن القرابة التكوينية، الشكلية والفنية بين الانتخاب والتتويج والنصر، والخلع، والتهكم هي قرابة مؤكدة إطلاقاً. في البدء، كل هذه الطقوس الاحتفالية والصور التي تشكلها هي مزدوجة الأضداد (بمعنى أن تتويج الجديد يرافقه دوماً خلع للقديم، والنصر يصحبه التهكم).

إننا نعرف الحب الذي كان غوته يكنه للسمات الأشد بدائية في الاحتفالات الشعبية: تنكرات، تدليسات من كل الأصناف، التي كان يتعاطاها منذ مراهقته والتي يخبرنا بها في **الشعر والحقيقة**.

كما نعرف أنه في سن النضج، كان يحب السفر متخفيا في دوقية فييمار Weimar؛ وهذا الشاغل، الذي كان يستمتع به كثيراً، لم يكن مجرد ترفيه تافه؛ في الواقع، كان يستشعر المعنى العميق والجوهري في كل هذه التحريفات، في تغيير الملابس والوضع الاجتماعي.

لقد كان غوته شغوفا أيضاً بالهزل الكرنفالي لدى هانس ساك[1]. وأخيراً، في واقعة فييمار، حيث كان هو من تم تعيينه للإشراف على تنظيم أفراح وحفلات البلاط التنكرية، كان لغوته متسع من الوقت لدراسة تقليد الأشكال والأقنعة الكرنفالية الأقرب عهداً والخاصة بالبلاط.

تلكم هي العناصر الرئيسية (والتي لم نذكر إلا جزء صغيراً منها) التي هيأت غوته لفهم كرنفال روما بطريقة صائبة وعميقة.

ولنتابع الوصف الذي قام به الشاعر له في **رحلة إلى إيطاليا** مع

---

(١) معرض بلوبدرويلرن، زواج هانز وورست كلها أعمال فترة الشباب كتِبَت على هدي هانز ساك. في واحد من أعماله الذي لم يكتمل والذي يصف الاحتفال الشعبي، زواج هانز وورست، نجد بعض مظاهر الأسلوب الكرنفالي، خاصة العشرات من الشتائم البذيئة في أسماء الأعلام.



استخراج كل ما يجيب عن قصدنا. إن غوته يؤكد قبل أي شيء على الطابع الشعبي لهذا الاحتفال، والمبادرة التي يتخذها الشعب فيه:

«ليس كرنفال روما بالكرنفال الذي يُقَدَّم للشعب، بل هو ذاك الذي يقدّمه الشعب لنفسه»[1].

إن الشعب لا يشعر بتاتاً بأنه يحصل على شيء يجب أن يقبله بتبجيل وامتنان. إنه لا يُعطى شيئاً على الإطلاق، بل يُترَك في سلام. ليس لهذا الاحتفال موضوع ينبغي إظهار الدهشة إزاءه، أو التبجيل أو الاحترام الورع، أي بالضبط كل ما يتم منحه في كل احتفال رسمي:

«ليس هناك موكب متألق يصلي الشعب ويندهش عند اقتراب موعده: هنا يكتفي الناس بإعطاء إشارة الانطلاق، التي تعلن أنه في إمكان كل واحد أن يُظهر بأنه مجنون ومتهور بالقدر الذي يريده، وبأنه ما خلا الضرب والخنجر، كل شيء مباح تقريباً»[2].

من المهم جداً بالنسبة لأجواء الكرنفال كلها أنه لم يبتدئ على الطريقة الورعة أو الجادة، بأمر أو ترخيص، وإنما بإشارة بسيطة تدل على بداية الابتهاج الجماعي والتهور.

ويؤكد غوته بعد ذلك على حذف كل الحواجز التراتبية، وكل المراتب والأوضاع، وعلى ألفة الابتهاج الكرنفالي المطلقة:

«يبدو الفارق بين الكبار والصغار معلقاً لوهلة؛ الجميع يقترب، كل واحد يتناول ما تصله يده بخفة، يتم الحفاظ على توازن الحرية والاستقلال المتبادلين بصدر منشرح شامل»[3].

«خلال تلك الأيام، يصفق ابن روما لأننا في عصرنا الحديث، دحر ميلاد المسيح الأعياد الساتورنية بضعة أسابيع، لكنه لم يلغها»[4].

---

(١) غوته، رحلة إلى سويسرا وإيطاليا، باريس، هاشيت، ١٨٦٢، ص٤٥٨.
(٢) نفسه. ص٤٥٩.
(٣) نفسه، ص٤٥٥.
(٤) نفسه، ص٤٥٩.



وتعطى إشارة البدء:

«في هذه اللحظة، ابن روما الصارم، الذي يخشى بعناية كبيرة كل عثرة طول السنة بأكملها، يضع جانباً وعلى حين غرة ظنونه وصرامته»[1].

ولنؤكد على هذا *التحرر الكامل من جدية الحياة.*

وللعبارات الفاحشة بدورها حقها في الوجود داخل جو الحرية والألفة. إن قناع بولشينيل Polichinelle يتيح مراراً الإتيان بحركات فاحشة في حضور النساء:

«وها هو بولشينيل يركض ويبيح لنفسه أن يمثل بوقاحة في روما المقدسة ما كان يعد أشد خلاعة في روما الوثنية؛ كما أن خبثه يثير الحبور أكثر مما يثير السخط»[2].

ويُدخِل غوته في أجواء الكرنفال موضوعة الخلع التاريخي. في تزاحم وضغط أيام الكرنفال:

«كان دوق آلب le duc d'Albe يعبر كل يوم الطريق نفسه، مسبباً الحرج للحشود بكاملها، وفي زمن الحفلات التنكرية الشمولية هذا، يُذَكر سيدة الملوك العتيقة بالمقلب الكرنفالي لمزاعمه الملكية»[3].

ثم يصف غوته معارك قصاصات الحلويات، التي تصير جدية بين الفينة والأخرى. كما يرسم شجارات الكرنفال، والملتقيات الخطابية بين الأقنعة، مثلاً بين القبطان وبولشينيل. وأخيراً يصف انتخاب ملك الضحك من طرف البولشينيلات: ويقدم لهذا الملك صولجانا للضحك ويتم التجول به في الكُورْسُو ـ الشارع ـ على متن عربة مزينة، تصحبه الصيحات والموسيقى الصاخبة.

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص٤٦٣.
(٢) نفسه، ص٤٦٤.
(٣) نفسه، ص٤٧٠ وص ٤٧١.



وفي الأخير، يخط مشهداً له مغزى كبير، وقد جرى في زقاق مجاور. خرجت بغتة جماعة من الرجال بلباس التنكر، منهم من تنكر في صورة فلاحين، ومنهم من تنكر في هيئة نساء. ومن بين النساء كان يبدو على واحدة علامات الحمل الظاهرة. فجأة شبَّ نزاع بين الرجال: أخرِجت السكاكين (من الورق الفضي المقوى). فرقت النساء بين المتعاركين؛ من شدة فزعها، أحست المرأة الحبلى بآلام الولادة الأولى في الشارع. أخذت تتوجع وتتلوى، أحاطتها النسوة الأخريات، أعطينها كرسيا، وعلى الفور ولدت أمام الملأ مخلوقاً مشوهاً. وبهذا انتهى العرض.

وبعد كل ما قلناه للتو، إن هذا الإخراج المشهدي للشجار وللولادة ليس في حاجة إلى تفسير آخر: ذبح الماشية، الجسد المسلوخ والوضع تشكل في وحدتها التي لا انفصام لها أول حادثة في غارغونتيا. إن الجمع بين القتل والولادة يميز إلى حد أقصى التصور الغروتيسكي للجسد وللحياة الجسدية. إن كل هذه الملهاة التي تم لعبها في زقاق مجاور ليست إلا دراما غروتيسكية صغيرة للجسد.

وتتويجاً للكرنفال، يتدخل مهرجان النار «Moccoli» (أي الجمر). إنه استراحة رائعة بالمشاعل في الكورسو ـ الشارع ـ والأزقة المجاورة. مطلوب من كل واحد أن يحمل مشعلاً مضاء: ammazzato chi non porta moccolo! ومعناها «الموت لمن لا يحمل ناراً». وبهذه الصرخة الدموية، يحاول كل واحد إطفاء نار من هو بجواره. ترتبط النار بالتهديد بالموت. لكن إضافة إلى هذا التهديد فإن صرخة Sia ammazzato! تُطلَق بصوت مرتفع، ثم تفقد معناها الدقيق والأحادي المحرض على القتل: ويبرز المعنى المزدوج الأضداد بعمق، معنى أمنية الموت: في وصفه للطريقة التي يتغير بها معنى هذه العبارة، يوسع غوته هذه الظاهرة بطريقة صائبة جداً:

«وينتهي المطاف بهذه الدلالة إلى الاضمحلال تماماً، ومثلما في



لغات أخرى تُستعمل مراراً لعنات وعبارات فاضحة للتعبير عن الإعجاب والفرح، فإن !Sia ammazzato تصير ذلك المساء كلمة الجمع، صرخة الفرح، لازمة في كل مزح وتندر وثناء»[1].

لقد رصد غوته ووصف بدقة متناهية ازدواجية العبارات القدحية. وفي المقابل، نشك بما فيه الكفاية حينما يقول «وينتهي المطاف بهذه الدلالة إلى الاضمحلال تماماً». في كل الترابطات المذكورة، حيث أمنية الموت تعبر عن الفرح، عن تهكم سخي، الإطراء والثناء (المدائح)، فإن الدلالة الأصلية لا تختفي إطلاقاً: إنها على العكس من ذلك تبدع الطابع والسحر الخاصين بصيحات وعبارات الكرنفال، المستحيلة في كل فترة أخرى. يتعلق الأمر تحديداً بالجمع المزدوج بين الشتيمة والمدح، تمني الموت والدعاء بالعيش الرغيد والحياة في أجواء مهرجان النار، بمعنى، الاحتراق والانبعاث.

ومع ذلك، فإن التباين الشكلي في المعنى والنبرة الذي يسم هذه العبارة، واللعب الذاتي بالتقابلات تخفي الازدواجية الضدية الموضوعية للوجود العملي، والتصادف الموضوعي للتقابلات الذي، دون أن يكون واعيا بوضوح، يشعر به الجمهور إلى حد ما، رغم كل شيء.

إن الجمع بين Sia ammazzato والنبرة المرحة، وتحية الحب والمودة، والثناء الامتداحي هو المعادل المطلق للجمع بين الشجار بالسكاكين وللقتل بالولادة في مشهد الزقاق المجاور. يتعلق الأمر، في واقع الأمر، بدراما الموت الحامل والوالد نفسها التي تم أداؤها أثناء مهرجان النار Moccoli. إن مهرجانات النار تعيد الحياة لازدواجية أمنيات الموت العتيقة التي كان لها أيضاً معنى أمنيات التجديد والانبعاث الجديد: مُت، كُن. إن الازدواجية القديمة ليست، في هذا

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص٤٨٢.



الصدد، بقايا ميتة، بل على العكس، إنها حية وتثير صدى ذاتي لدى كل الذين يشاركون في الكرنفال، تحديداً لأنها موضوعية كلياً، ولو أن الحشود لا تعي ذلك بوضوح.

إن الحياة تدب من جديد في ازدواجية الوجود العملي (بصفته صيرورة) أثناء الكرنفال في ديكور الصور التقليدية القديمة (سكاكين، قتل، حمل، وضع، نار). وقد عبر غوته عن ذلك بدرجة عالية من الوعي الغنائي والفلسفي في شعره الخالد

Sagt es niemand

Und so lang du das nicht hast,

Dieses stirb und werde

Bist du nu rein trüber

Auf der dunken Erde[1].

إنها Sia ammazzato الكرنفال التي تعلو أجواء النيران والتي ترتبط بالفرح والسلام والثناء. في هذه الفترة، فإن تمني الموت (stirb) يعلو في الوقت نفسه مع werde (كُنْ، صِرْ). إن حشود الكرنفال ليست قطعا «ضيفاً حزيناً». بالدرجة الأولى، ليست ضيفا، لقد أكد غوته حقاً على أن الكرنفال هو الاحتفال الوحيد الذي يقدمه الشعب لنفسه، إن الشعب لا يتلقى شيئاً، ولا يشعر بالتبجيل إزاء أي كان، إنه يشعر أنه السيد، السيد فحسب (ليس هناك مدعوون ولا متفرجون، الجميع أسياد)؛ ثانياً، الحشود ليست حزينة: ما إن تعطى إشارة الاحتفال، الجميع، حتى الأشد صرامة، يضعون صرامتهم جانباً (مثلما يؤكد غوته على ذلك).

وأخيراً، نستطيع أقل من أي وقت مضى، الحديث عن ظلمات

---

(١) «وبما انك لم تفهم عبارة «مت وكن» هذه فأنت لست سوى ضيف حزين على هذه الأرض المظلمة» (غوته، صفحات خالدة، باريس، كورريا، ١٩٤٢، ص١٨٠.



بمناسبة نيران المُوكُولِي moccoli، أي احتفال النار، حيث الشارع كله يفيض بنور المشاعل والشموع. وعلى هذا النحو، فإن الموازاة كاملة: *إن من يشارك في الكرنفال هو السيد المطلق والفرِح، سيد الأرض التي تفيض بالأنوار لأنه لا يعرف الموت إلا وهو حامل بولادة جديدة، لأنه يعرف الصورة المرحة للصيرورة وللزمن، لأنه يمتلك بالكامل هذا الـ* «stirb und werde». لا يتعلق الأمر هنا بدرجات الوعي الذاتية في ذهن الحشود، وإنما بالمشاركة الموضوعية في الإحساس الشعبي بخلودها الجماعي، بلا فنائها الأرضي التاريخي وبتجددها ـ نموها المطرد.

وهذان البيتان الأوليان من النوسطالجيا السعيدة:

Sagt es niemand ,nur der Weisen

(١)Denn die Menge gleich verhöhnet

لا يعودان للشاعر الذي حضر كرنفال روما، بل هما من تأليف خبير كبير في محفل مَاسُونِي يريد أن يغير إلى حكمة باطنية ما كان في عهده في متناول الجماهير الشعبية العريضة بطريقة شاملة. وفي الواقع، فإن die Menge، في لغته وقصيدته وصوره، ومن بينها صور الكرنفال وثلاثاء المرفع، قد أوصلت حقيقته إلى غوته ـ الحكيم الذي كان حكيما بما يكفي كي لا يسخر منها.

وسأذكر مقطعا موازيا يؤكد فرضيتي.

في *أحاديث غوته التي انجزها إيكرمان* Eckermann، يوم ١٧ يناير ١٨٢٧، يذكر الشاعر ويعلق على أبياته الشعرية حول نيران عيد القديس يوحنا:

لا تمنعوا أبداً نيران عيد القديس يوحنا،

ولتدم الفرحة أبد الدهر!

---

(١) لا تقولوا ذلك إلا لحكيم، لأن للحشود استعداد للسخرية. نفسه، ص١٨٠.



وعلى الدوام ترفع المكانس البالية

وعلى الدوام يولد أطفال جدد.

وما عليَّ سوى النظر عبر نافذتي حتى أرى باستمرار تحت ناظري هي الأطفال الذين يركضون بمكانسهم رمزاً للعالم الذي ينحط أبدياً ويجدد شبابه دوماً»[1].

لقد أدرك غوته على الوجه الأكمل لغة صور الاحتفال الشعبي. كما أن معرفته بالأسلوب لم تتعرض بتاتاً للتشويش جراء الجمع الكرنفالي الخالص بين المكنسة المنظِّفة للشارع والأطفال، رمز جامع للعالم المحتضر والمولود من جديد أبديا.

ولنرجع الآن إلى وصف كرنفال روما، وعلى الأخص، إلى اللعنة المزدوجة والتصريحية «Sia ammazzato».

تعتبر كل تراتبية ملغاة في عالم الكرنفال. كل الطبقات الاجتماعية، كل الأعمار متساوية. أطفأ طفل صغير شمعة أبيه وصرخ في وجهه: «Sia ammazzato il signore Padre» («الموت لك أيها السيد والدي»)، إن هذه الصرخة الرائعة من الطفل الذي يهدد والده بالموت فرحاً ويطفئ شمعته ليست بعدَ ما قلناه في حاجة إلى شروح أخرى.

ينتهي الكرنفال. حوالي منتصف الليل تقام في كل البيوت ولائم يتم فيها أكل اللحم بكثرة، إذ عما قريب، سوف يتم تحريمه.

وبعد آخر يوم من أيام الكرنفال يحل «أربعاء الرماد»، وينهي غوته وصفه بـ«تأملات في أربعاء الرماد» (Aschermittwochbetrachtung) وفيها يعرض ما يشبه «فلسفة الكرنفال». ويسعى إلى كشف المعنى الجدي للهريجه. وهذا هو المقطع الأساسي:

«لئن كان بولشينيل الفظ، خلال سريان هذه الحماقات، يذكرنا،

---

(١) غوته.. أحاديث غوته أنجزها إيكرمان، باريس، شاربونتيي، س. د. ج ١، ص٢٧٨.



على نحو غير لائق، بملذات الحب، التي ندين إليها بوجودنا؛ ولئن كانت ساحرة عجوز تدنس في الساحة العامة أسرار الولادة، ولئن كانت كل تلك الشموع المضاءة ليلاً تذكرنا بالإجلال الأسمى: فقد أصبحنا في غمرة هذا التهور منتبهين للمشاهد الأكثر أهمية في وجودنا»[1].

إن في هذا التأمل ما يصيبنا بالإحباط، لأنه لا يجمع كل أطوار الكرنفال (مثلا، انتخاب ملك للضحك، الحروب، نمط الاغتيال، إلخ)؛ إن حسه يقتصر على رؤية الحياة والموت المفردان. إن الجانب الرئيسي، الجماعي والتاريخي، لم يتم إبرازه. «الحريق العالمي» الذي يجدد نيران الكرنفال تم اختزاله تقريباً إلى الشموع الجنائزية في الشعيرة الفردية. إن وقاحة بولشينيل، ووصف الولادة في قارعة الطريق، وصورة الموت الذي ترمز إليه النار، تم جمعها في كل واحد، بصفتها أطوار عرض فرجوي واعي وشمولي على نحو خالص، لكن فقط على قاعدة ضيقة لرؤية الحياة والموت الفردية.

وهكذا، فإن «تأملات في أربعاء الرماد» ينقل بالكامل تقريباً صور الكرنفال التي كانت موضوعا لوصف غاية في الإثارة عبر إحساس بالعالم فردي وذاتي.

وعلى هذا النحو سوف يتم تأويلها في عصر الرومانسية التي سترى في ذلك رموزاً للقدر الفردي بينما هي في الواقع توثق القدر الشعبي الذي يتصل على نحو متين بالأرض والمُشَرَّب بالمبدأ الكوني. وإذا كان غوته لم ينخرط في الصوغ الفردي لصور الكرنفال في منجزه الشخصي، نستطيع اعتبار أن «تأملاته» قد عبَّدت الطريق أمام غيره[2].

---

(١) رحلة إلى سويسرا وإيطاليا، ص٤٨٤.

(٢) إن العنصر الكرنفالي (الغروتيسك، الازدواجية الضددية) هو أكثر موضوعية بالنسبة إلى الرومانسية في أعمال هينه، ولو أن العنصر الذاتي الموروث عن الرومانسية يهيمن فيها. وهذه أبيات شعرية تعد نموذجاً لـ «آطا ترول»: =



لقد أبان الشاعر عن جدارة عالية في وصفه للكرنفال، بل وفي تأملاته: إذ نجح في رؤية وكشف الاتحاد والقيمة العميقة التي يزخر بها الكرنفال في تصور العالم. وخلف أحداث معزولة لم يبد أن هناك شيء يجمع بينها، من سلوكات متهورة وبذاءات وألفة فظة، خلف قلة الجدية الظاهرة في الاحتفال، نجح في استشعار وجهة النظر الفريدة عن العالم والأسلوب الفريد، وإن لم يمنحها في تأملاته النهائية تعبيراً نظرياً صائباً ودقيقاً.

وبغية القيام بفحص دقيق لمشكل الرموز الواقعية في أشكال الاحتفال الشعبي مثلما كان يتصورها الشاعر، سوف أستشهد بحكمين اثنين لغوته اقتطفتهما من حواراته مع إيكرمان. ويكتب بخصوص لوحة كوريج Corrège فطام الطفل يسوع:

«أجل، هذه اللوحة الصغيرة، هذه هي العمل الفني!هنا، لدينا عقل، سذاجة، شعور بالجمال المرهف. لقد أصبح الموضع المقدس موضوعاً إنسانياً وشاملاً؛ إنها رمز لدرجة من الحياة نجتازها جميعا. إن لوحة مثل هذه لوحة خالدة، لأنها تمتد إلى الخلف نحو الأزمنة الأولى كما تمتد نحو المستقبل»[١] (١٣ دجنبر ١٨٢٦).

وبخصوص منحوتة بقرة مِيرُون Myron:

«لدينا نصب أعيننا شيء سامي جداً: في هذه الصورة الجميلة يتجسد مبدأ الطعام الذي يعتمد عليه العالم بأسره، والذي يخصب الطبيعة كلها؛ إني أعتبر هذه التمثلات، وكل شبيهاتها، على أنها رموز حقيقية للحضور المنزه للرب».

=ذلك الحمق الحكيم
حكمة مخبولة!
زفرة قبر تتحول بغتة إلى ضحك؟

(١) غوته. أحاديث غوته أنجزها إيكرمان. ج١، ص٢٥٢.



ويستشف من هذين الحكمين أن غوته استوعب جيداً دلالة الطعام الموسَّعة رمزيا (في اللوحة، إرضاع الطفل من ثدي أمه؛ وفي المنحوتة، إرضاع العجل من ضرع البقرة).

وسوف نذكر مقطعين أخريين من الحوارات مع إيكرمان، اللذان يشهدان على الفكرة الكرنفالية تقريباً التي كانت لدى غوته عن الموت والتجديد سواء تعلق الأمر بالأفراد أو بالإنسانية جمعاء:

«عموماً، تجد في الغالب أنه هناك في منتصف عمر الإنسان ما يشبه الانعطافة؛ في فترة الشباب، كل شيء يصادفه النجاح، كل شيء يعاكسه، وتحل عليه المصائب دفعة واحدة. هل تعرف كيف أفسر الأمر؟ ذلك أنه يجب تدمير الإنسان حينها! كل إنسان خارق للعادة لديه مهمة عليه إنجازها، من أجلها تم النداء عليه. وعندما ينجزها، لن يكون صالحاً لأي شيء على هذه الأرض في شكله الحالي، وتستعمله القدرة الإلهية لشيء آخر»[1]. (١١ مارس ١٨٢٨).

وها هو المقطع الثاني:

«إني أرى قدوم زمن لن يجد الرب أي متعة فيها، حيث سيكون عليه من جديد تدميرها، وتجديد شباب الخليقة. إني على يقين أن كل شيء جاهز لهذا التدبير، وفي المستقبل البعيد، تم سلفاً تحديد الوقت والساعة التي يجب أن تبتدئ فيهما هذه الفترة، فترة التشبيب. لكن من هنا لذلك الحين، هناك ما يكفي من الوقت، ونستطيع خلال قرون وقرون أن نستمتع مثلما نريد على هذه البسيطة العزيزة والعجوز كما هي»[2].

حري بنا التذكير بأن أفكار غوته حول الطبيعة، المنظور إليها بصفتها كلٌّ، التي تضم الإنسان أيضاً، كانت مشوبة بعناصر التصور الكرنفالي

(١) نفسه، ج٢، ص١٣.
(٢) المرجع السابق نفسه، ج٢، ص٥٨ وص٥٩.



للعالم. حوالي عام ١٧٨٢، كتب قصيدة نثر مدهشة عنوانها **الطبيعة**، على هدي *سبينوزا*. وقد قام هيرزن Herzen بترجمتها إلى اللغة الروسية التي ألحقها بالرسالة الثانية من **رسائل حول دراسة الطبيعة**.

وهذه بعض المقتطفات التي تؤكد رأينا:

«الطبيعة. لأنها تحيطنا وتستأثر بنا، لا نستطيع الخروج منها ولا الولوج إليها عميقاً. غير مرحَّب بها وغير متوقعة، فهي تأسرنا في زوبعة رقصتها، وتحملنا إلى أن لا نقدر، من شدة تعبنا، على الإفلات من بين ذراعيها.

ليس لديها لغات ولا لسان، لكنها تخلق آلاف الألسنة والقلوب التي من خلالها تتكلم وتحس.

إنها كل شيء. إنها تكافئ نفسها، تعاقب نفسها، تستمتع، تَقلق. إنها صارمة ولطيفة، تُحِب وترهب، عاجزة وكلها قوة.

كل بني البشر داخلها وهي داخلهم كلهم. إنها تدخل مع الجميع في لعب ودي، وكلما ربح الآخرون، كلما فرحت. ومع البعض، لشدة ما كان لعبها خفيا حيث ينتهي اللعب دون أن ينتبهوا لذلك.

مشهدها جديد على الدوام، لأنها تخلق نُظَّاراً جُدد بلا توقف. الحياة هي أفضل ابتكار لديها، الموت بالنسبة إليها وسيلة كبرى للحياة.

[...] إنها تامة وغير مكتملة أبديا. ومن الطريقة التي تُبدِع بها، تستطيع أن تُبدِع أبدياً».

يتم وصف **الطبيعة** إذن بروح كرنفالية عميقة.

في الأيام الأخيرة من حياته (١٨٢٨) كتب غوته «توضيحاً» لـ **طبيعة** وفيه عبارات معشوقة.

«فيها نجد ميلا إلى ما يشبه وحدة الوجود؛ ثم اعتماداً على ظواهر عالمية، نفترض مخلوقاً لا يمكن تصوره، غير مشروط، فكاهي،



يناقض ذاته بنفسه، وكل شيء قد يؤدي إلى لعب جدي إلى أقصى حد».

لقد كان غوته يفهم بأن الجد والخوف أحاديا الجانب هما مشاعر جزء يحس أنه مقطوع عن كل. إن لدى الكل في «لا اكتماله الأبدي» طابع «فكاهي»، مرِح، أي يمكن فهمه في مظهره الهزلي.

ولنعد إلى رابليه. إن الوصف الذي يقدمه غوته عن الكرنفال، قد يصلح إلى حد ما لوصف عالم رابليه، ومنظومة صوره. وفي الواقع، إن مناخ الاحتفال النوعي الخالي من التقوى، والتحرر الكلي من الجد، جو الحرية، والفجور والألفة، وقيمة تصور العالم في العبارات الفاحشة، عمليات التتويج ـ الخلع المضحك، معارك وخروب الكرنفال المرِحة، المشاجرات البارودية، علاقة المشادة بالسكين، والولادة، اللعنات التأكيدية، ألا نجد جميع هذه العناصر التي رسمها غوته في كتاب رابليه؟أجل، إنها موجودة كلها في عالمه، بل إنها مهمة داخله بالقدر نفسه من الأهمية، وعلاوة على ذلك، لديها كلها قيمة تصور العالم نفسها.

إن الحشود المبتهجة التي تملأ الشوارع أو الساحة العامة ليست حشوداً عادية. إنها *كلٌ* شعبي، منظم على طريقته، على الطريقة الشعبية، خارج وضد جميع الأشكال الموجودة للبينة القسرية الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية، الملغاة نوعاً ما أثناء مدة الاحتفال.

إن هذا التنظيم هو قبل كل شيء ملموس ومحسوس بعمق. الاتصال المادي للأجساد، حد الضغط، التي تمتلك معنى معين. إن الفرد يحس بأنه جزء لا يتجزأ من الجماعة، عضو من أعضاء الجسد الشعبي الكبير. في هذا الكل، يكُفُ الجسد الفردي، إلى حد معين، عن كينونته هو: إذ من الممكن، إذا جاز القول، تغيير الأجساد على نحو متبادل، والتجدد (بواسطة التنكر والأقنعة). وفي الوقت نفسه، يشعر الشعب بوحدته وجمعته الملموسة، المحسوسة، المادية والجسدية.



أثناء رحلته إلى إيطاليا، زار غوته ميادين «فيرونا» ولما شاهدها كانت فارغة بالطبع. في هذه المناسبة، أصدر حكماً مهماً للغاية عن الإحساس الذاتي الخاص للشعب الذي، بفضل المدرجات، حصل على الشكل الملموس، المحسوس، المرئي لحجمه ووحدته:

«حينما كانت ترى نفسها مجتمعة هكذا، لعلها كانت تندهش من ذاتها، إذ، لأنه تعود على أن يرى نفسه يركض بفوضى، وأن يجد نفسه في ازدحام غير منضبط وفوضوي، الحيوان ذي الرؤوس والأفكار المتعددة، سابحاً وتائهاً هنا وهنا، يجد نفسه مجتمعا في جسد سامي، منذور لتحقيق وحدة، مجموع وملتحم في كتلة واحدة، في شكل فريد، يحركه عقل واحد»[1].

كل الأشكال والصور التي لها صلة بحياة الاحتفال الشعبي في العصر الوسيط قد أثارت لدى الشعب مثل هذا الإحساس بوحدته. لكن لم يكن لها طابع هندسي وثابت بتلك البساطة، لقد كان أشد تعقيداً وتبايناً، وعلى الأخص كان تاريخياً. في الساحة العامة للكرنفال، يحس جسد الشعب، قبل كل شيء، بوحدته في الزمن، بمدته المتواصلة في هذا الأخير، وبخلوده التاريخي النسبي. ونتيجة لذلك، إن ما يشعر به الشعب، ليس هو الصورة الثابتة لوحدته («Eine Gestalt»)، بل وحدة واستمرارية صيرورته ونموه. وهكذا، فإن كل صور الاحتفال الشعبي تثبت لحظة الصيرورة والنمو، التحول غير المكتمل، وموته ـ تجدده. جميعها ثنوية الجسم (في الحد الأقصى): في أي مكان يتم التأكيد على التوالد: حمل، وضع، فحولة (حَدَبتا بولشينيل، بطون منتفخة، إلخ). كما بان من القول سابقاً وسوف نعود لذلك مرة أخرى.

بكل هذه الصور والمشاهد والبذاءات، واللعنات التأكيدية يلعب الكرنفال دراما الخلود وعدم قابلية الشعب للتدمير. في هذا الكون يرتبط

---

(١) غوته، رحلة إلى إيطاليا، دار نشر أوبيي، ج ١، ص٨٥.



الإحساس بالخلود عند الشعب بالإحساس بنسبية السلطة القائمة والحقيقة السائدة.

إن عيون أشكال الاحتفال الشعبي متجهة نحو المستقبل وتعرض انتصارها على الماضي، «العصر الذهبي»: انتصار الانتشار الشمولي للممتلكات المادية، الحرية، المساواة والإخاء. إن خلود الشعب يضم فوز المستقبل. إن ميلاد شيء جديد، أكبر وأفضل هو أمر ضروري مثل موت القديم. الواحد يتحول إلى الآخر، إن الأفضل يؤدي إلى السخف ويفني الأسوأ. في كل العالم وكل الشعب لا مكان للخوف، الذي لا يستطيع اقتحام الجزء إلا بعزله عن الكل، إلا داخل حلقة محتضرة، أخذت بمعزل عن الكل الناشئ الذي يشكله الشعب والعلم، كلٌ مرح على نحو ظافر ولا يعرف الخوف.

إن هذا الكل هو ما يتكلم بلسان صور الكرنفال جميعها، الذي يسود وسطه حتى، مجبراً الجميع وكل واحد على الاندماج في الشعور بالمجموعة.

إني أود بخصوص هذا الشعور بالكل («بالأبد غير المكتمل») ذكر مقتطف أخير من الطبيعة:

«ليس لديها لغات ولا لسان، لكنها تخلق آلاف الألسنة والقلوب التي من خلالها تتكلم وتحس.

تاجها المحبة. إذ بالمحبة وحدها نستطيع التقرب منها. لقد وضعت هوة سحيقة بين المخلوقات وهذه الأخيرة برمتها متعطشة للانصهار في الحريق المشترك. لقد فرّقت بينها لتوحدها من جديد. برشفة واحدة من الشفتين لكأس المحبة تُكفر عن حياة كاملة من الآلام».

أريد أن أؤكد بالأخص على سبيل الختم بأن في التصور الكرنفالي للعالم يتم الشعور بخلود الشعب في وحدته السرمدية مع الوجود بأكمله السائر إلى التطور، الذي ينصهر معه. إن الإنسان يشعر بحدة في جسده وفي حياته بالأرض، وبالعناصر الأخرى، من شمس، وسماء. وسوف



نتطرق من جديد في الفصل الخامس من كتابنا هذا للطابع الكوني للجسم الغروتسيكي.

ولننتقل إلى السؤال الثاني الذي وضعناه، سؤال الوظائف المميزة لأشكال الاحتفال الشعبي في كتاب رابليه.

وسيكون منطلقنا تحليل وجيز للدراما الهزلية الفرنسية القديمة جداً **لعبة العريشة** للشاعر المنشد الجوّال آدم دو لاهال Adam de la Halle، المزداد بآراس Arras. إن هذه المسرحية المكتوبة عام ١٢٦٢، وهي بالتالي أقدم من كتاب رابليه بحوالي ثلاثة قرون، تقدم احتفالاً وموضوعه والحقوق المستفادة بالانزياح عن المعتاد المبتذل، وعن كل ما هو رسمي ومكرَّس. إن آدم دو لاهال عرف كيف يستعمل كل ذلك بطريقة بسيطة جداً، لكن وفي المقابل ملموسة جدا؛ ومن بدايتها إلى خاتمتها، فإن الدراما خاضعة للصوغ الكرنفالي.

تجري أحداث لعبة العريشة في آراس، مسقط رأس المؤلف، بمشاركة شخصية منه ومن والده (المعلم هنري)، ومواطنين آخرين من آراس، يحافظون على أسمائهم الحقيقية (ريكيس أوري ـ هانلي ميرسيي ـ جيلو). الموضوع هو كما يلي: يريد آدم مغادرة مسقط رأسه وكذا زوجته بغية متابعة دراسته بباريس. الحادث حقيقي. ونتيجة لذلك، فإن مقدم الخشبة لا يفصل تقريباً الموضوع عن الواقع؛ إن العنصر العجائبي يختلط بالواقعي عن كثب: تم تمثيل المسرحية في الفاتح من شهر مايو، يوم المعرض والاحتفال الشعبي بآراس كما أن الحدث بأكمله يدور في ذلك اليوم.

تنقسم لعبة العريشة إلى ثلاثة أجزاء. في الجزء الأول السيرذاتي، يقدم المؤلف وصفاً صريحاً جداً لشؤونه الشخصية والأسرية وفق فجور وألفة الكرنفال؛ ثم يرسم بورتريها لا يقل واقعية عن سابقه لمواطني المدينة، دون خشية من الكشف عن أسرارهم الخفية.

ويظهر الشاعر الشاب بلباس قس (وذلك تنكر، إنه لم يصر كذلك



بعدُ). يعلن أنه يريد ترك زوجته في بيت أبيه للالتحاق بباريس قصد إتمام دراساته؛ ويحكي كيف كان مغرما بمفاتن ماري قبل زواجه، ثم يعدد هذه المفاتن بدقة وصراحة وفجاجة. وبدوره يظهر المعلم هنري، والد آدم. يسأله ابنه إن كان في مقدوره أن يعطيه بعض المال؛ يجيبه أن ذلك مستحيل، لأنه عجوز ومريض. ويقوم الطبيب الموجود هناك بتشخيص مرض الأب: إنه البخل، ويذكر في معرض حديثه العديد من سكان آراس المصابون بالمرض نفسه. ثم جاءت سيدة بيِّنة الخلاعة (سيدة لطيفة) طلباً لخدمة الطبيب. وبهذا الخصوص يقدم الكاتب ما يشبه «عرضاً» لأسرار بيوت آراس ويذكر أسماء السيدات التي تتصرف بما لا يليق. وفي هذا الفحص الطبي نجد البول الذي يقرأ فيه الطبيب مزاج ومصير زبونه.

يتم عرض صورة الطبيب والأمراض ـ الرذائل وفق الصيغة الكرنفالية والغروتيسكية. ثم يظهر بعد ذلك راهب، إنه يجمع عطايا للقديس أكاري، الذي يشفي من الجنون والحمق. البعض يود الاستفادة من بركات القديس الطيب. حينها يظهر مجنون يرافقه أبوه. إن دور هذا المجنون، وبصفة عامة موضوعة الجنون والحمق، له ما يكفي من الأهمية في المسرحية. ويعمد مجنوننا هذا إلى توجيه نقد فج إلى مرسوم البابا ألكسندر الرابع، الذي يضر بحقوق الرهبان (ومن بينهم المعلم هنري). بهذا ينتهي الجزء الأول.

جرت العادة أن يفسر الخبراء هذا الفجور والفواحش باستحضار «فظاظة القرن» لكن المهم، في رأينا، هو أن في هذه «الفظاظة» اتساق وأسلوب؛ إنها عناصر نعرفها مسبقاً، تلك التي تساهم في خلق المظهر الهزلي الكرنفالي الفريد للعالم.

ويتم محو الحدود بين اللعب والحياة عن قصد. بل إن الحياة هي من يقود اللعب.

إن الجزء الثاني، وهو عجائبي، يبتدئ بعد غفوة الراهب حامل



الذخائر reliques ـ وهو يمثل إلى حد ما الإكليروس وبالتالي العالم والحقيقة الرسميين ـ بعيداً عن التعريشة (الجزء الأوسط من الخشبة) والتي نصبت في ظلها المائدة لأجل الجِنّيات الثلاث التي لا يمكنها الظهور سوى ليلة الفاتح من شهر مايو، وفقط حينما يبتعد الراهب (أي ممثل العالم الرسمي). قبل مجيء الجنيات، يقدم «جيش المهرج أرلوكان» استعراضه فوق الخشبة على إيقاع الأجراس: في البدء يظهر مبعوث الملِك أرلوكان (المهرج)، وهو أشبه بالشيطان الهزلي، وفي الأخير تظهر الجنيات. إنهن يتعشين في التعريشة، ونسمع ما تتبادله فيما بينها وبين مبعوث الملك المهرج من أحاديث، المهرج الذي يحمل اسم «Croquesot» (أي: من يقضم الحمقى). تلقي الجنيات سحرها، خيره وشره (حتى على آدم): ونرى «عجلة الحظ» التي لها دور في جميع التكهنات والتوقعات. وفي ختام العشاء تعود «السيدة اللطيفة»، سيدة بينة الدعارة، التي تتمتع مثل باقي رفيقاتها بحماية الجنيات الطيبات. وشأن الجنيات، فإن «السيدة اللطيفة» تمثل العالم غير الرسمي الذي يتمتع في ليلة الفاتح من مايو بحق الإباحة والإفلات من العقاب.

ويجري الجزء الأخير من المسرحية، أو الوليمة الكرنفالية، قبل مطلع الشمس داخل خمّارة حيث أن الذين شاركوا في الحفل وفي المسرحية (ومن بينهم الراهب حامل الذخائر) يجتمعون للمأدبة، وللأكل والضحك والغناء واللعب بالنرد. إنهم يلعبون بدل الراهب الذي استسلم للنوم من جديد. ومنتهزاً فرصة نومه، يقوم صاحب الخمارة باختلاس الصندوق الذي يحوي الذخائر، ووسط ضحكات الجمع، يقلد الراهب وهو مستغرق في علاج المجانين والحمقى، أي أنه يحاكيه بسخرية. وفي نهاية المشهد يهرع مجنون الجزء الأول إلى الخمارة. لكن كان الصبح قد انبلج ودقت الأجراس في الكنائس. وعلى نغمات الأجراس، انطلق الممثلون صوب الكنيسة يقودهم الراهب.

ذلكم هو ملخص هذه الدراما الهزلية الفرنسية القديمة جداً. ومهما



بدا الأمر غريباً منذ الوهلة الأولى، فإننا نلاحظ أن كل العالم الرابليهي تقريباً موجود فيها بالقوة.

نود التأكيد قبل كل شيء على الصلة المتينة استثنائياً التي تجمع المسرحية بالفاتح من مايو. من البداية حتى النهاية، فإن المسرحية تتشكل في أدق تفاصيلها من جو ومن موضوعة الاحتفال الذي يحدد شكل وطابع الإخراج ومضمونه أيضاً. وأثناء الاحتفال، فإن سلطة العالم الرسمي ـ الكنيسة والدولة ـ بقواعده ومنظومة تقييمه تبدو معلّقة. إن للعالم الحق في الخروج من ربقته المعتادة. وتتسم نهاية الحريات على نحو ملموس جداً بصوت الأجراس عند انبلاج الصبح (في المسرحية، ما إن يبتعد الراهب، تتناهى إلى المسامع نواقيس المهرجين الذين يجتازون الخشبة).

بل حتى في موضوعة المسرحية، فإن المأدبة ـ عشاء الجنيات في ظل التعريشة ووليمة الشخصيات في الخمارة ـ تحتل مكانة راجحة. وتجدر الإشارة إلى موضوعة لعبة النرد التي ليست مجرد تزجية للوقت تافهة في يوم الاحتفال ذاك. إن للعب قرابة داخلية بالاحتفال، فهو خارج رسمي مثله. إن القواعد التي تحكمه تعارض السير العادي للحياة. إن الإلغاء المؤقت للسلطة الحصرية التي يمارسها رجال الدين الرسميون يقود إلى انبعاث مؤقت للآلهة الوثنية التي خلعت عن عروشها: إن موكب المهرجين وظهور الجنيات ومبعوث ملك المهرجين، واحتفال العاهرات في الساحة العامة تحت إمرة الجنيات تصير إذن أموراً ممكنة.

ينبغي بالأخص التأكيد على موضوعة العاهرة («السيدة اللطيفة»)؛ إن عالمها غير الرسمي، يوم فاتح مايو، يحصل على الحق في العيش بل والحق في السلطة: إذ بالفعل «للسيدة اللطيفة» نية في تصفية حساباتها مع أعدائها. وأخيراً تجدر الإشارة إلى موضوعة «عجلة الحظ» وتوقعات الفاتح من مايو والسحر الذي تلقيه الجنيات؛ وعلى هذا



النحو، فإن الاحتفال موجه صوب المستقبل، الذي يتخذ أشكالاً طوباوية وأيضاً أشكالاً أكثر بدائية وقدامة، أشكال التوقعات واللعنات ـ البَرَكات (لأجل الحصاد المقبِل وخصوبة الماشية، إلخ). إن موضوعة الذخائر التي تُدخِل فكرة الجسد المقَطَّع هي أيضاً ذات مغزى. إن الطبيب وصفته التي لا تتغير، أي البول، يلعبان دوراً لا يقل أهمية عن سابقه. والشأن كذلك بالنسبة لموضوعة الجنون والحمق. لقد أدخل آدم دو لاهال في مسرحيته ما لا أدري ما هو بالضبط يشبه صَيْحَة الساحة العامة، ينادى به على المغفلين، وهو إلى حد ما، شأن الاحتفال، يخلق جوها: إن الاحتفال يعطي الحق بأن يكون المرء «مغفلاً».

من البديهي أن الحماقة مزدوجة الأضداد بعمق. إن لها مظهراً سلبياً: إسفال وإفناء (الذي بقي فحسب في الشتيمة الحديثة «أحمق») ومظهراً إيجابياً: تجديد وحقيقة. إن الحماقة هي قفا الحكمة، إنها قفا الحقيقة. إنها بطن وأسفل الحقيقة الرسمية السائدة. تتجلى قبل كل شيء في انعدام فهم قوانين وأعراف العالم الرسمي وفي عدم اتباعها. الحماقة، إنها حكمة الإحتفال الإباحية المتحررة من كل قواعد وقيود العالم الرسمي، ومن انشغالاته وجديته كذلك.

ولنذكر بالدفاع عن عيد الحمقى الذي سبق وتحدثنا عنه (الفصل الأول). لقد رأينا ذلك، إن المدافعين عنه يعتبرونه تجلي مرِح وحر للحماقة، «طَبعُنا الثاني». إن ذلك الحمق المرِح كان يقابل جدية «التقوى والرهبة الإلهية». وبهذا الشكل، فإن المدافعين عن عيد الحمقى كانوا ينظرون إليه لا بصفته «تحرير مرة في السنة» من ربقة المعتاد فحسب وإنما باعتباره تحرر من الأفكار الدينية، من التقوى والخوف من الرب. لقد كان للمرء الحق في النظر إلى العالم بعيني «الحُمْق»، وهو حق لم يكن في حوزة عيد الحمقى حصرياً، بل كان نتاجاً للجانب الشعبي والعلني لأي احتفال كيفما كان.

ولذلك السبب فإن موضوعة الحمق وصورة الأحمق الميؤوس من



علاجه تكتسي ذلك القدر من الأهمية في مناخ لعبة العريشة؛ وتنتهي المسرحية بمقدم الأحمق تحديداً قبل ابتداء قرع الأجراس.

ولنتذكر بأن غوته، في وصفه للكرنفال، يؤكد مرات كثيرةعلى أن كل واحد من المشاركين مهما كان صارما ويتمتع بأهمية خلال السنة بأكملها، يستطيع في هذه المناسبة، مرة واحدة في السنة، أن يتظاهر بأنه مجنون وخارج عن المألوف بالقدر الذي يريده.

عندما يعمل بانتاغرويل على إقناع بانورج بأن يتبع رأي مجنون فإنه يقدم التأملات التالية حول الحكمة والحمق:

«سوف تقبل مبرراتي: في الواقع، إن من يسهر عن قرب على الشؤون الخاصة والمنزلية، الحريص والمنتبه لتدبير بيته، من لا يضل عقله، الذي لا يفلت أي فرصة لاكتساب ومراكمة الأملاك والثروات، الذي يجيد مواجهة مساوئ الفقر، إنكم تنعتونه بالحكيم حسب عرف الناس، وإن كان يُكَذِّب حكم المعقولات السماوية؛ وكذلك الشأن حتى يكون المرء حكيما في رأيهم، أي أن يكون حكيما وعرّافاً بالنفث الإلهي، وحتى يكون قادراً للحصول على ملَكة الكهانة، وأن ينكر ذاته، ويخرج من نفسه، ويخلص حواسه من كل هوى أرضي، وتطهير عقله من كل شاغل بشري، والتخلي عن كل شيء، وهذا موقف يعزى إلى الجنون.

هكذا أطلقت الحشود الجاهلة على العرّاف الأكبر فُونِيسْ، نجل بِيكِيسْ، مِلِك اللاتينيين، اسم فاتويل.

هكذا نرى لدى الدجالين، عند توزيع الأدوار، شخصية الأحمق والأبله التي يمثلها على الدوام الممثل الأشد كفاءة وبراعة في الفرقة.

هكذا يقول المنجمون إن السماء هي نفسها عند ميلاد الملوك والحمقى[1] [...]».

---

(١) الأعمال الكاملة، لابلياد، الصفحتان ٤٦١ ـ ٤٦٢؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٣٩٩ ـ ٤٠١.



في هذا البحث الذي خُطَّ بلغة الكتب وبأسلوب راقي، يبدو انتقاء الكلمات والمفاهيم من إملاء قواعد التقوى الرسمية. وهذا ما يفسر أن رابليه يستعمل من أجل تشخيص الحمق عبارة «المعقولات السماوية» و«الحصول على ملَكة الكهانة». في الجزء الأول من مقتبسنا، كان المجنون والمغفل بمثابة قِدِّيسين (في تلك الفترة لم يكن هناك أي مبالغة في هذه الفكرة، إضافة إلى ذلك، فإن رابليه كان راهبا فرنسيسكانيا). إن «زهد الأحمق (و المجنون) في ممتلكات هذا العالم» يشمل تقريباً المضمون المسيحي التقليدي لهذه المقولة. وفي الواقع، بالنسبة لرابليه، يتعلق الأمر بزهد في العالم الرسمي بتصوراته ومنظومة أحكامه وجديته. إن المغفل تْريبُولِي يستجيب لهذه المواصفات بدقة متناهية. إن حقيقة المهرج كانت تفترض التحرر من المصلحة المادية ومن الاستعداد غير المستحق لتدبير شؤونه المنزلية والخاصة على نحو مثمر؛ إلا أن لغة هذه الحقيقة كانت في الوقت نفسه أرضية ومادية بشكل بارز، مع فارق بسيط يتمثل في أن المبدأ المادي لم يكن ذا طابع خاص وأناني، بل كان شمولياً.

لو استطعنا التجرد عن المقولات الرسمية التي أدخلها الأسلوب الراقي واللغة الكتابية سوف نرى بأن هذا المقتبس ليس سوى دفاع عن «الحماقة» باعتبارها أحد أشكال الحقيقة غير الرسمية، بصفتها وجهة نظر خاصة عن العالم، متحررة من كل المصالح الشخصية، الأنانية، من قواعد وأحكام «هذا العالم» (أي العالم الرسمي الذي من المناسب دوماً الامتثال إليه). وتتحدث خاتمة المقتطف عن المهرجين والمجانين الذين يظهرون على خشبة المسرح بمناسبة الاحتفالات.

ولنرجع إلى الدراما الهزلية لصاحبها آدم دو لاهال. ماهي الوظائف التي يضطلع بها الاحتفال والحمق في المسرحية؟ إنها تمنح المؤلف الحق في معالجة موضوعة غير رسمية؛ والأكثر من ذلك التعبير عن وجهة نظر غير رسمية. ومهما كانت هذه المسرحية بسيطة ومتواضعة،



فإنها تعرض مظهراً متميزاً للعالم، غريب كلياً، وفي أساسه معادي بشدة للتصورات القروسطية ولنمط العيش الرسمي. إن هذا المظهر ينضح فرحاً وانفراجاً قبل كل شيء؛ المأدبة، الفحولة، اللعب، التحريف الباRودي للراهب حامل الذخائر، الآلهة الوثنية المهزومة (الجنيات، المهرجين) تلعب فيه دوراً جوهرياً. ورغم العجائبية، يبدو العالم واقعيا أكثر، مادياً، إنسانياً ومرِحاً. إنه مظهر احتفال العالم وقد صار شرعيا: ليلة الفاتح من مايو، للمرء الحق في النظر إلى العالم دون خوف ودون تقوى.

إن هذه المسرحية التي لا تدعي معالجة مشكلة من المشاكل تتمتع رغم ذلك بشمولية عميقة، إذ لا نجد فيها أي أثر للوعظ المجرد أو للهزل المنصب على الشخصيات أو المواقف؛ وبصفة عامة، لا تقدم مظاهر هزلية فردية للعالم وللحياة الاجتماعية، كما تخلو من النفي المجرد. يتم عرض العالم بأكمله في مظهره المرِح والحر، الذي يعتبَر بالنسبة لآدم دو لاهال كونيا، يشمل كل شيء. إنه محدود ليس من قبل هذا الجانب أو ذاك أو تلك الظاهرة من العالم، بل هو محدود حصرياً بتخوم زمنية تلك التي ترسمها ليلة الفاتح من مايو، وقرع الأجراس في مطلع الفجر الذي يُعيد إلى الخوف وإلى التقوى.

في كتاب رابليه الذي تم تأليفه بعد لعبة العريشة بثلاثة قرون تقريباً هناك تشابه في وظائف أشكال الاحتفال الشعبي مع فارق بسيط يتجلى في أن كل شيء فيه هو اوسع وأعمق، مركَّب، واعي وجذري.

يحكي الكتاب الرابع، في حادثة الشيكانوس الذين يتعرضون للضرب على يد سيد دو باشي، نقول يحكي المقلب التراجيدي الذي يلعبه المعلم فرانسوا فيون؛ في أيامه الأخيرة قرر فيون الذي كان يعيش بسان ميكسان أن يقدم في معرض نيُوز **عمل آلام المسيح** الذي كان يضم «شيطنة كبيرة» من بين أشياء عديدة. كان كل شيء جاهزاً للعرض ولم يكن ينقص سوى لباس المسيح، بيد أن طَابْكُو Tappecoue خادم



كنيسة أخوة الرباط المتين رفض رفضا قاطعا إعارته الغفارة والفرو معتبراً استعمال الملاباس الكهنوتية فوق الخشبة تدنيس لها. رغم كل توسلاته لم يستطع فيون ثنيه عن تصلبه، عندها قرر الانتقام منه. كان يعرف التوقيت الذي يقوم فيه طابكو بجولة على أبرشيته راكبا فرسه، وقد جعل هذا التاريخ يتزامن مع الإعداد العام لشيطنته. ويقدم رابليه وصفا للشياطين ولباسهم و«سلاحهم» (أواني المطبخ) التي تحدثنا في شأنها سابقاً. وقد تم الإعداد بالمدينة، في ساحة السوق.

بعد ذلك يقود فِيون الشياطين إلى المأدبة في بيت محاذي للطريق الذي سوف يسلكه طابكو، وحينما ظهر أحاطت به الشياطين يدعمها الصراخ وقرع مفزع للأجراس، ورموا الزفت المغلي تصحبه نيران لاهبة ودخان خانق مما أفزع الفرس:

«وأخذت المهرة الخائفة تسرع، تضرط، تقفز، تعدو، تندفع، تركل، تحتفر، وتحتفر من جديد وتنفجر: إلى حد أنها أسقطت طابكو على الأرض وإن تشبث بكل قواه بمقبض السرج. كان الركاب مصنوعا من حبال. ومن الجهة المقابلة للركاب من شدة ما كان نَعْلُه عالقاً لم يستطع أبداً سحبه. وهكذا سحبته المهرة على دبره المسلوخ، والتي لم تتوقف عن ركله، ومن خوفها، غادرت الطريق نحو الحواجز والأدغال والحفر، بحيث هشمت رأسه وتشتت مخه قرب صليب «أوصانيير»، ثم مزقت ذراعيه قطعا، ذراع هنا، ذراع هناك، وساقيه بالمثل، بحيث عند وصول المهرة إلى الدير، لم تكن تحمل منه سوى القدم اليمنى والنَّعل العالق»[١].

إن «المقلب التراجيدي» عند فيون هو بالجملة تمزيق وسلخ لجسد طابكو في الساحة العامة أمام الخمارة، أثناء مأدبة، في جو كرنفالي. وهذا المقلب تراجيديٌ بما أن طابكو قد تم تمزيقه إلى قطع حقيقة.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٥٧٦ ـ ٥٧٧، كتاب الجيب، المجلد الرابع، ص١٩٧.



إن دوباشي هو من يحكي هذه القصة بغية تشجيع خدمه على ضرب الشيكانوس.

«قال دو باشي، هكذا، أتوقع يا رفاقي الطيبين أن تؤدوا جيداً من الآن فصاعداً هذا المقلب التراجيدي»[1].

ما العلاقة بين المزحة الفجة عند فيون والتعذيب الذي يتعرض له الشيكانوس عند السيد دو باشي؟

في الحالين معا، بغية ضمان الإفلات من العقاب لأصحابها (ولكن ليس لأجل ذلك فحسب، سوف نرى الأمر لاحقا) فإنه يتم استغلال حقوق الكرنفال ورفع الكلفة التي يتيحها؛ طقس الزواج في الحالة الثانية؛ والشيطنة في الحالة الأولى. إن عادة «أعراس القفازات» كانت تتيح حرية غير مسموح بها في الأوقات العادية: إذ كان من الممكن ودون خشية أي عقاب توجيه لكمات لجميع الحاضرين كيفما كانت رتبهم ووضعهم الاجتماعي. إن بنية ونظام الحياة، وبالدرجة الأولى التراتبية الاجتماعية كان يتم إلغاؤها للمدة القصيرة التي تتطلبها وليمة العرس، والشأن كذلك بالنسبة لفعل قواعد اللياقة بين المتساوين واحترام آداب السلوك والتدرج الهرمي بين الرؤساء والمرؤوسين، كانت الأعراف تسقط والمسافات بين الناس تلغى، وكان يجد ذلك تعبيره الرمزي في الحق في توجيه اللكمات إلى الجار مهما علا شأنه. إن العنصر الاجتماعي والطوباوي للشعيرة بديهي على الوجه الأكمل. أثناء المدة الوجيزة لوليمة العرس يبدو أن الضيوف يلجون مملكة المساواة الطوباوية ومملكة الحرية المطلقة[2].

---

(١) نفسه، ص٥٧٧، كتاب الجيب، المجلد الرابع، ص١٩٩.

(٢) على سبيل المثال الموازي، سوف نذكر خرافة ساتورنالية وكرنفالية مهمة تخص الملك بيطُو وبلاطه. إن رابليه يستذكره (الكتاب الثالث، الفصل ٦، لابلياد، ص٣٥٠) وكذلك الشأن بالنسبة للهجائية المنيبية وموليير في مسرحية طارطوف (الفصل الأول، المشهد الأول). وها هو التعريف الذي يقدمه عنها أودان في كتابه غرائب فرنسية: «بلاط=



يتخذ هنا هذا العنصر الطوباوي، مثلما في جميع الطوباويات المتصلة بالاحتفالات الشعبية، تجسيماً مادياً وجسدياً، مصاغ خارجياً بوضوح. إن الحرية والمساواة متحققة في عمليات الوكز المألوفة، أي في الاتصال الجسدي العنيف. وكما رأينا ذلك، فإن الضربات هي المعادل المطلق للشتائم الفاحشة. في الحالة الراهنة، الشعيرة هي شعيرة عرس: في تلك الليلة، سيتحقق الاتصال المادي التام بين الزوجين الجديدين ويتحقق فعل الخلق وانتصار الفحولة. إن جو الفعل المركزي في الاحتفال يصيب بالعدوى كل الناس وكل الأشياء. واللكمات هي وسيلته للتألق والإشباع.

إن للعنصر الطوباوي طابعاً مرِحاً مطلقاً (وكز لا سوء فيه، لأجل الضحك). وأخيراً، وهذا هو الأهم، إن الطوباوية تعرض بدون مقدم خشبة. إنها تُلعب في الحياة وإن كانت في الحقيقة محدودة بصرامة في الزمن (مدة وليمة العرس) وليس هناك أي مقدم خشبةأو فاصل بين المشاركين (الممثلين) والمتفرجين، الجميع مشاركون. ما دام النظام المعتاد للعالم ملغى، فإن الحكم الطوباوي الجديد الذي يحل مكانه هو السائد ويتسع للجميع: وهذا ما يجعل أن الشيكانوس، الذين يحلون بالصدفة أثناء وليمة العرس، مجبرون على الخضوع لقوانين المملكة الطوباوية، وليس لهم الحق في إصدار أي شكوى من تعرضهم للضرب. بين اللعب ـ الفرجة والحياة ليس هناك حد واضح: يتم الانتقال بسهولة من الواحد إلى الأخرى. وقد استطاع دوباشي على هذا النحو أن يستعمل أشكال اللعب لتصفية حساباته مع الشيكانوس بالطريقة الأشد جدية وعملية.

=الملك بيطو؛ الجميع فيه سيد: مكان فيه الجميع يأمر، حيث لا وجود للفرق بين الأسياد والخدم». غرائب فرنسية نباريسن أنطوان دو صومافيل، ١٦٤٠، ص١٢٠. في الكتاب المجهول، مقالة في الأقوال المأثورة، الذي يعود تاريخه للنصف الثاني من القرن السادس عشر نجد التفسير التالي: «إنه بلاط الملك بيطو حيث كل واحد فيه سيد نفسه».



إن غياب مقدم الخشبة يميز كل أشكال الفرجة الشعبية. الحقيقة الطوباوية يتم لعبها في الحياة نفسها. خلال مدة وجيزة تصير إلى حد معين قوة واقعية قد تصلح لمعاقبة أعداء الحقيقة المتوارثين، على طريقة سيد دو باشي والمعلم فرانسوا فيون.

ونجد في ظروف «مقلب فيون التراجيدي» العناصر نفسها الموجودة في «أعراس القفازات» عند السيد دو باشي. إن الشيطنة كانت هي الجزء من العمل Mystère الذي يجري في الساحة العامة. بل إن العمل نفسه كان يتم لعبه بواسطة مقدم الخشبة، كما هو الشأن بالنسبة للشيطنة من حيث المبدأ. لكن جرت العادة قبل العرض، أحياناً قبل ذلك ببضعة أيام، السماح «للشياطين»، أي لممثلي الشيطنة، بالركض عبر المدينة أو القرى المجاورة بملابس العرض المسرحي.

هناك العديد من الشهادات والوثائق التي تشهد على هذه الظاهرة. سنة ١٥٥٠، مثلاً، في مدينة آميان Amiens، كان بعض أصحاب الأديرة والأبرشيات يلتمسون التصريح بعرض **عمل آلام المسيح**، وخاصة التصريح بجعل «الشياطين» يركضون. في القرن السادس عشر، كان يتم عرض إحدى أكبر وأشهر الشيطنات بمدينة شُومُون في الأُوتْ مازن[١] في سياق **عمل القديس يوحنا**.

إن الآراء المتعلقة بعمل شومون كانت تذكر دائماً أن الشياطين والعفاريت الصغار كان لهم الحق، بضعة أيام قبل بداية العمل، في الركض عبر المدينة والقرى. لقد كان الممثلون بلباس الشياطين يشعرون إلى حد ما أنهم خارج المحرمات المعتادة وكانوا يوصلون هذا الاستعداد الذهني إلى كل الذين اتصلوا بهم. هكذا كان يخلق حولهم جو من الحرية الكرنفالية الجامحة. إن «الشياطين»، وهم في أغلب الأوقات مساكين، (وهذا ما يبرر العبارة الفرنسية «الشيطان المسكين»)

---

(١) انظر في هذا الصدد جوليبوا: شيطنة شومون، ١٨٣٨.



الذين كانوا يعتبرون أنهم مقصيون من القوانين العادية، كانوا يخرقون أحياناً حق المِلكِية، وينهبون المزارعين، ويستغلون المناسبة لتعويض عوزهم. كما أنهم كانوا يفرطون في أشياء أخرى، وتبعا لذلك كانت تصدر أوامر خاصة تمنع منح الحرية للشياطين خارج أدوارهم.

وحتى حينما كاموا يلبثون في حدود الدور المخصص لهم، كان الشياطين يحافظون على طبيعة خارج - رسمية بعمق. وكانت الشتائم والعبارات الفاحشة تشكل جزء من ذخيرتها: كانوا يتصرفون ويتحدثون ضد التصورات المسيحية الرسمية، بما أن الدور هو ما كان يستلزم ذلك. كانوا يحدِثون في الخشبة جلبة وضوضاء مفزعة، خاصة حينما يتعلق الأمر بـ|الشيطنة الكبرى. ومن ثمة كانت العبارة الفرنسية «faire le diable à quatre» (أي: إحداث الجلبة مثلما ما تفعل مجموعة من الشياطين). ولنذكر في هذا الصدد أن أغلب اللعنات والبذاءات التي تحل فيها كلمة «شيطان» تدين بظهورها أو تطورها إلى الأعمال mystères المسرحية. إن العبارات التي لها مثل هذا الأصل كثيرة في كتاب رابليه: «الشيطنة الكبرى ذات الشخصيات الأربع» (الكتاب الأول، الفصل الرابع)، «faire d'un diable deuX» (وتعني تقريبا: عذر أقبح من زلة) (الكتاب الثالث، الفصل الأول) «يصيح وكأنه جماعة من الشياطين» (الكتاب الأول، الفصل، ٢٣)، «يصيحون ويصرخون كالشياطين» (الكتاب الثالث، ٢٣)، وكذلك الأقوال السائرة مثل «الأفعال الشيطانية»، «قوة شيطانية»، «يا له من شيطان مسكين!». إن علاقة العبارات الفاحشة واللعنات بالشيطنة مفهومة تماماً، مادامت تنتمي جميعها إلى منظومة الأشكال والصور نفسها.

لكن شيطان العمل mystère ليس فحسب صورة خارج - رسمية، بل هو أيضاً شخصية مزدوجة ويشبه، من هذه الناحية، المغفل والمهرج. إنه يمثل قوة «الأسفل» المادي والجسدي الذي يُميت ويُوَلِّد. في الشيطنات، كان لشخصيات الشياطين مظاهر كرنفالية. ونرى مثلاً أن



رابليه قد سلّح شياطين فيون بأواني المطبخ (وهناك شهادات أخرى تدل على ذلك).

في كتابه **أصل أرلوكان** (١٩٠٤) يوازي أوطو دريزن Otto Driesen بتفصيل بين الشيطنات والهرج مرج (وفق رواية فوفيل) ويؤكد على التشابه الكبير بين كل الشخصيات التي تؤلفها. بيد أن هناك قرابة بين الهرج مرج والكرنفال[١].

إن سمات الشيطان الخاصة (وقبل كل شيء ازدواجيته الضدية وصلته بـ«الأسفل» المادي والجسدي) تفسر جيداً لماذا أصبح صورة للهزل الشعبي. وهكذا فإن الشيطان أرلوكان (والذي لا نصادفه حقيقة في الأعمال) يتحول إلى صورة من صور الكرنفال والكوميديا. ولنذكر أن بانتاغرويل كان في البدء شيطانا في عمل mystère هو أيضاً.

وعلى هذا النحو، فإن الشيطنة، وإن كانت تنتمي للعمل Mystère، فلها قرابة مع الكرنفال، وكانت تجتاز مقدم الخشبة، وتختلط بحياة الساحة العامة، وتستمتع بحقوق الكرنفال الخاصة (رفع الكلفة والحرية).

وهذا ما يفسر كون الشيطنة، التي اكتسحت الساحة العامة، سمحت للمعلم فرانسوا فيون بمعاقبة خادم الكنيسة المتغطرس طابكو بكل حصانة. ومثلما في بيت السيد دو باشي، فإن تمثيل الحرية الطوباوية دون مقدم خشبة يسمح بالانتقام بحق من عدو هذه الحرية.

لماذا استحق طابكو مصيراً بهذه القسوة؟ يمكننا القول إنه من منظور الطقوس الديونيزوسية، فإن خادم الكنيسة، عدو ديونيزوس، الذي ثار ضد عينيه (لأسباب مبدئية، رفض إعارة ملابس لأجل تمثيل مسرحي)، فقد مات ميتة بونثيوس Penthée الذي مزقته نساء باخوس

---

(١) انظر أوطو دريزن، Der Ursprung des Harlequin ١٩٠٤.



المتوحشات[1]. من منظور رابليه، كان طابكو عدواً لدوداً، تجسيداً لأشد ما يمقت: مناهض للضحك، أي رجل لا يعرف للضحك سبيلا، خصم للضحك. ولئن لم ينعته رابليه مباشرة بتلك الصفة، فإن رفض طابكو جدير بمناهض للضحك. إن *الجِد الورِع، الأرعن والبغيض*، الذي يخشى جعل الزينة المقدسة موضوعا للفرجة واللعب يتجلى في هذا الفعل، وهذا ما يكرهه رابليه. لقد رفض طابكو تقديم هدية، أي أن يقدم خدمة للشعب المبتهج لأسباب مبدئية؛ لقد استوحى معاداة الإكليورس القديمة للفرجة، للإيماء وللضحك. بل أكثر من ذلك، لقد رفض تقديم ملابس لأجل التنكر والتخفي، أي في نهاية المطاف، لأجل التجديد والتجسيم. وهو بالتالي عدو للتجديد وللحياة الجديدة، إنه يشخص الشيخوخة، التي لا تريد أن تحيا ولا أن تموت، شيخوخة صعبة المراس وعقيمة التي يبغضها رابليه بشدة. إن طابكو هو عدو حقيقة الساحة العامة المرِحة التي تجلب التغيير والتجديد، حقيقة تشوب صور الشيطنة التي تخيلها فيون. وهذه الحقيقة، التي تحتل مؤقتاً درجة القوة، هي ما سوف يسبب هلاكه: لقد شهد طابكو ميتة كرنفالية على نحو خاص: لقد تم تمزيق جسده إرباً إرباً.

بالنسبة لرابليه، فهذه الشخصية الموصوفة فحسب من خلال رفضها المحمل بدلالة موسّعة رمزيا، هي تجسيد لروح القرن القوطي، ولجديته أحادية الاتجاه، المؤسسة على الخوف والإكراه، ولرغبته في تأويل كل شيء sub specie aeternitatis (شكل من أشكال الخلود)، أي من منظور الأبدية، خارج الزمن الواقعي؛ إن هذه الجدية كانت تنزع نحو الهرمية الثابتة. غير القابلة للتغيير والتي لم تكن تسمح بأي تغيير في الأدوار، وبأي تجديد. وفي واقع الأمر، في عصر رابليه، لم يتبق من هذا القرن القوطي، ومن جديته أحادية الاتجاه والجامدة سوى ثياب

---

(١) إن العبارة الكرنفالية ـ المطبخية «مرق بونتيوس» كانت معتادة في أدب القرن السادس عشر.



الكاهن، التي بالكاد تصلح لتحريفات كرنفالية مرحة؛ لقد كانت محفوظة بحرص من طرف خادم الكنيسة طابكو، الأرعن، الكئيب والجاد. إن رابليه يصفي حسابه معه بينما يستعمل جبة الكاهن لأجل الكرنفال المرِح المُوَلِّد.

في كتابه وبواسطة كتابه، يتصرف رابليه بالضبط مثلما يفعل فيون ودو باشي. إنه يسلك مسلكهما. يستعمل منظومة صور الاحتفال الشعبي بالحق في الحرية والإباحة اللتان له، التي تعترف بهما وتكرسهما القرون، لمعاقبة عدوه بِجِدِّية: القرن القوطي. وبما أن الأمر يتعلق بلعب أدوار فحسب، فهو يفلت من العقاب. لكن هذا اللعب يتم دون مقدم الخشبة، وفي جو الحرية المسموح بها، يشن رابليه هجوما على المعتقدات الراسخة، والأعمال mystères، باعتبارها معابد للتصور القروسطي.

ينبغي الإقرار بأن «مقلب» فيون قد كان ناجحاً تماماً بالنسبة لرابليه. ورغم صراحته، فإنه لم يتفاد المحرقة فحسب، بل إنه، إضافة إلى ذلك، لم يُضْطَهد بتاتاً، ولم يتعرض للإزعاج ولو قليلاً. لعله اتخذ بعض الاحتياطات، بالطبع، لعله اختفى عن الأنظار لبعض الوقت، بعبور الحدود الفرنسية. لكن بالمجمل تم كل شيء على أحسن ما يرام، والظاهر أنه تم دون مشاغل أو عواطف جياشة خاصة... صديق قديم لرابليه، الهومنسي إتيان دولي Etienne Dolet، مات حرقاً بسبب أموراًشد تفاهة، من سوء حظه أنه قالها في صيغة جادة: إن جهله مسلك دو باشي وفيون كان مُهْلِكاً بالنسبة له.

من المؤكد أن رابليه تعرض لهجوم مناهضي الضحك، أي أولئك الذين لا يعترفون بحقوق الضحك الخاصة. لقد أدانت السوربون كل كتبه (وينبغي القول في هذا السياق إن ذلك لم يمنع بتاتاً انتشارها وإعادة طبعها)؛ وفي أواخر أيامه فقد عاتبه بشدة الراهب غابرييل دو بويهربو Gabriel de Puy - Herbault من الجانب الكاتوليكي، وكالفان من الجانب



البروتستانتي؛ لكن أصوات كل هؤلاء المناهضين للضحك ظلت معزولة؛ إن حقوق الضحك التي يكفلها الكرنفال كانت لها الكلمة العليا[1]. ولنكرر ذلك، لقد نجح رابليه تماماً في الاهتداء بمقلب فيون.

لكن لا يجب الاعتقاد بأن استخدام أشكال الاحتفال الشعبي لم يكن سوى إجراء خارجي وميكانيكي للدفاع ضد الرقابة، استعمال إجباري لأسوأ الأمور وأفضلها. خلال آلاف السنين، استفاد الشعب من حقوق رفع الكلفة التي تمنحها صور الاحتفال الهزلية والتي كان يجسد فيها روحه النقدية العميقة، وعدم ثقته في الحقيقة الرسمية، وآماله الفضلى وتطلعاته.. نستطيع القول إن الحرية لم تكن حقاً خارجياً بل كانت المحتوى الداخلي لهذه الصور، لغة الكلام الجريء الذي استغرق تشكله آلاف السنين، كلام يعبر عن العالم وعن السلطة دون ثغرات أو فترات صمت. ومن المفهوم تماماً أن هذه اللغة الجريئة والمتحررة قد منحت بدورها لتصورات العالم الجديدة المحتوى الإيجابي الأشد ثراء.

إن دوباشي لم يستخدم فحسب شكل «أعراس القفازات» التقليدي لضرب الشيكانوس دون مخافة من العقاب. لقد رأينا أن الأمر يتم وكأنه شعيرة مهيبة، مثل فعل هزلي محمل بالمعاني ومطروق بتلك الصفة حتى في أدق تفاصيله. لقد كانت اعتداءات من الأسلوب العظيم. إن الضربات التي كانت تنهال على الشيكانوس تجد ما يبررها في وكز «أعراس القفازات؛ لقد كانت تتساقط على العالم القديم (والذي كان الشيكانوس هم دعامته) وفي الآن نفسه تساهم في خلق وولادة العالم الجديد. إن الحرية والإفلات من العقاب الخارجيان لا ينفصلان عن المعنى الإيجابي الداخلي لهذه الأشكال، وقيمتها في تصور العالم.

---

(١) إن الحكاية التي استمرت إلى عهود قريبة، والقائلة بأن رابليه قد تعرض لاضطهاد شنيع عشية وفاته قد تم تفنيدها كليا من طرف آبيل لو فران. الظاهر أنه مات في سلام تام، بما أنه لم يفقد حماية البلاط كما لم يفقد دعم أصدقائه من أصحاب النفوذ والمستوى الرفيع.



إن التمزيق الكرنفالي لطابكو يكتسي الطابع ذاته. هو أيضاً محمَّل بالمعاني ومطروق بأسلوب عظيم حتى في أدق تفاصيله. لقد كان طابكو يمثل العالم القديم، وكان تمزيقه حدثاً إيجابياً. إن الحرية والإفلات من العقاب لا ينفصلان هنا أيضاً عن المحتوى الإيجابي لكل صور وأشكال هذه الواقعة.

إن عقاب العالم العجوز الذي قُدِّم في شكل كرنفالي لا ينبغي أن يثير استغرابنا بتاتا. إن التقلبات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الكبرى لهذه الفترات لم يكن في قدرتها عدم الخضوع إلى وعي معين وتشكل كرنفاليين. سوف أتطرق لحادثين معروفين كونيا في التاريخ الروسي. في نضاله ضد الفيودالية، ضد الحقيقة القديمة والحق المقدس في نظام الإقطاعيات والأملاك الموروثة، وبينما كان يحطم المبادئ القديمة الدولتية والسياسية والاجتماعية، وإلى حد معين، الأخلاقية، فإن إيفان الرهيب كان يخضع لامحالة للتأثير البارز لأشكال الساحة العامة والاحتفال الشعبي، أشكال الاستخفاف من الحقيقة والسلطة القديمتان بمنظومة تحريفاتهما كلها (التنكر، التخفي) واستبدالاتهما التراتبية (تحويل الأشياء بالمقلوب) وعمليات الخلع من العرش والإسفال.

ودون القطع مع صوت الأجراس، لم يكن في مستطاع إيفان الرهيب التخلي عن نواقيس المهرجين؛ لقد كانت بعض عناصر الأشكال الكرنفالية موجودة في التنظيم الخارجي للأوبريتشنينا Opitchnina (حتى في رمز كرنفالي مثل المكنسة)، بل الوجود العملي للأوبريتشنينا نفسه (الحياة والولائم في مدينة الاسكندر) كان له طابع كرنفالي صريح، خارج ترابي. فيما بعد، في فترة الاستقرار، تم إلغاء الأوبريتشنينا والتنصل منها، بل تمت محاربة روحها، المعادية لكل استقرار.

كان على كل ذلك أن يتجلى بطريقة مشرقة كفاية إبان عهد القيصر بيير الأكبر، بالنسبة له لم تكن نواقيس المهرجين تحجب تقريباً صوت



الأجراس. ونعرف إلى أي درجة استثمر بيير الأكبر آخر أشكال عيد الحمقى (لم يسبق أبداً منذ آلاف السنين أن كانت في أي مكان غير هذا مُقَنَّنة ومعترف بها من طرف الدولة)؛ إن أفعال الخلع من العرش والتتويج لأجل الضحك التي له كانت تظهر في حياة الدولة بغتة، إلى حد أن الألقاب التهريجية كانت تسير جنباً إلى جنب مع السلطة الحقيقية للدولة (وكانت هذه حالة رومدانوفسكي Romodanovski مثلاً)؛ في البداية، كان الجديد ينطبق في الحياة أثناء شعيرة «مضحكة»؛ وأثناء صياغة الإصلاحات، فإن بعضاً من مظاهرها امتزجت بعناصر التحريفات والإطاحة من العرش شبه التهريجية (حلق اللحى، ملابس على الطريقة الأوربية، عبارات الاحترام). لكن في عهد بيير الأكبر، كانت الأشكال الكرنفالية على الأخص مستوردة من الخارج، بينما في عهد إيفان الرهيب، كانت أكثر شعبية، حية، معقدة ومتناقضة.

وعلى هذا النحو، فإن الحرية الخارجية لأشكال الاحتفال الشعبي لم تكن منفصلة عن حريتها الداخلية وعن قيمة تصورها للعالم الإيجابية كلها. لقد كانت تمنح العالم مظهراً إيجابياً جديداً والحق في التعبير عنه دون خشية من العقاب، في الوقت نفسه.

لقد سبق وشرحنا قيمة أشكال وصور الاحتفال الشعبي، ويبدو من نافل القول العودة إلى ذلك. في الوقت الراهن، فإن وظيفتها المميزة في كتاب رابليه واضحة بالنسبة لنا على الوجه الأكمل.

وسوف تزداد أكثر على ضوء المشكل الذي التزم بحله أدب النهضة. لقد كان العصر يبحث عن ظروف وأشكال تجعل من الممكن قيام حرية الفكر والكلام وصراحتهما القصوى. وفي الوقت نفسه فإن حق الحرية الخارجي (الذي تسمح به الرقابة) والداخلي للحرية والصراحة لم يكونا منفصلين عن بعضهما. في تلك الفترة، من البديهي أنه لم ينظر إلى الصراحة في مفهومها الذاتي الضيق، بمعنى «الصدق» و«حقوق النفس» و«الحميمية»، إلخ؛ لقد كان الأمر أكثر جدية. كان الأمر يتعلق



بالصراحة الموضوعية تماماً، المعلن عنها بصوت عال أمام الشعب المجتمع في الساحة العامة، التي تعني كل واحد وكل شيء. كان يجب وضع الفكر والكلام بطريقة تجعل العالم يدير نحوهما وجهه الآخر، الوجه الخفي، الذي لم يكن يتم الحديث عنه بتاتاً أو الذي لم تكن تقال بشأنه الحقيقة، الذي لم يكن يناسب خطابات وأشكال التصور السائد. في مجالات الفكر، كان الكلام بدوره يبحث عن أمريكا، كان يريد اكتشاف الأضداد، ويجهد من أجل رؤية نصف الكرة الأرضية الغربي وهو يسأل: «ماذا يوجد أسفلنا؟».

لقد كان الفكر والكلام يبحثان عن الواقع الجديد ما وراء الأفق الظاهر للتصور السائد. وغالباً ما كان الفكر والكلام يلتفتان عن قصد لرؤية ما يوجد بحق خلفهما، وما هو بطنهما. لقد كانا يبحثان عن الموقع الذي انطلاقاً منه يستطيعان رؤية الضفة الأخرى لأشكال الفكر والأحكام السائدة، الذي انطلاقاً منه يستطيعان إلقاء نظرات جديدة على العالم.

لقد كان بوكاشيو من أوائل من وضعوا هذا المشكل بطريقة واعية تامة. إن الطاعون، الذي كان يمثل إطاراً للديكامرون، قد خلق الظروف المساعدة على الصراحة، وعلى الأقوال والصور غير الرسمية. في الخاتمة، يؤكد المؤلف أن الحوارات التي تشكل مادة لكتابه قد جرت «ليس في الكنيسة، التي ينبغي الحديث عن شؤونها بالأفكار والكلمات الأشد نقاء، وليس في مدارس الفلسفة... وإنما في الحدائق، في مكان اللهو، بصحبة فتيات كواعب ناضجات بما فيه الكفاية رغم ذلك حتى لا يخضن في القيل والقال، وفي وقت لم يعد من غير اللائق بالنسبة للناس الشرفاء التجول بسراويلهم الداخلية على رؤوسهم لأجل خلاصهم».

وفي موضع آخر (في ختام اليوم السادس):

«ألا تعلمون أن القضاة في ساعة النحس هذه قد هجروا محاكمهم،



كما أن القوانين، الإلهية منها والبشرية، صارت خرساء، وأن كل واحد حر في اختياره بغية أن تكون حياتهم بمنجاة من الهلاك؟وهكذا، إذا وقع صدقكم خلال هذه الحوارات بين حدود حرة بعض الشيء، فذلك ليس بهدف أن يؤدي إلى فعل فاحش من الأفعال، وإنما كي يمنحكم المتعة، أنتم والآخرين».

تتخلل خاتمة هذا المقطع تحفظات وعبارات مهذبة، مُفَضَّلة عند بوكاشيو، بينما مستهله يكشف بحق دور الطاعون في مشروعه: إنه يمنح الحق للكلام بطريقة مغايرة، والنظر إلى الحياة والعالم على نحو مغاير؛ كل الأعراف تهاوت، وكذلك القوانين «الإلهية منها والبشرية صارت خرساء». لقد خرجت الحياة من شرنقتها التافهة، وتمزق بيت عنكبوت الأعراف، كل الحدود الرسمية والتراتبية قد تم كنسها، وينخلق جو خاص، يمنح الحق الخارجي والداخلي للحرية وللصراحة. بل حتى الإنسان الأكثر احتراما له الحق في أن يضع «سرواله الداخلي على رأسه». ولهذا السبب لا تتم مناقشة مشكل الحياة «في الكنيسة، ولا في مدارس الفلسفة» وإنما في «مكان اللهو».

نشرح الآن وظائف الطاعون الخاصة في الديكامرون: إنه يمنح للشخصيات وللمؤلف الحق الخارجي والداخلي لاستعمال الصراحة والحرية النوعية. لكن علاوة على ذلك، فإن الطاعون، وهو صورة مكثفة للموت، يعتبر العنصر الضروري لكل منظومة صور الرواية، حيث «الأسفل» المادي والجسدي المجدِّد يلعب دوراً رئيسياً. الديكامرون هو التتويج الإيطالي للواقعية الغروتيسكية الكرنفالية في أشكالها الأكثر اختزالاً وفقراً.

إن موضوعة الجنون أو الحمق الذي يمس البطل تشكل حلا آخراً للمشكل ذاته. إذ كان يتم البحث عن الحرية الخارجية والداخلية في علاقتها بجميع أشكال ومعتقدات التصور المحتضِر، لكن الذي ما يزال سائداً بغية رؤية العالم بعيون مغايرة، النظر إليه بطريقة مختلفة. إن



جنون أو حمق البطل (بالمعنى المزدوج للكلمتين، طبعاً) كان يعطي الحق بتبني وجهة النظر هذه.

ومن أجل حل هذا المشكل، التفت رابليه صوب أشكال الاحتفال الشعبي، التي كانت تمنح الفكر والكلام الحرية الداخلية والخارجية الأشد جذرية، وفي الوقت نفسه، الأكثر إيجابية وثراء من حيث المعنى.

إن تأثير الكرنفال ـ بالمعنى الأوسع للفظ ـ كان عظيما في كل الفترات الأدبية الكبرى، لكن في أغلب الحالات كان كامنا، غير مباشر، تصعب الإحاطة به، بينما إبان عصر النهضة، كان في الآن معاً قوياً على نحو خارق، مباشر، فوري، ومعبَّر عنه بجلاء، ولو في أشكاله الخارجية. ويعتبر عصر النهضة بنوع ما الصوغ الكرنفالي المباشر للوعي، لتصور العالم وللأدب.

لقد نشأت ثقافة العصر الوسيط الرسمية على مر القرون، وشهدت مرحلتها الإبداعية والبطولية، لقد كانت كونية، متوغلة في كل مكان؛ لقد غطت وأضلت الكون بأكمله، وكل شذرة من الوعي الإنساني، لقد تم بسطها من خلال التنظيم الفريد من نوعه الذي شكلته الكنيسة الكاثوليكية. إبان عصر النهضة، كانت التشكيلة الإقطاعية تشرف على نهايتها، لكن سلطة إيديولوجيتها على الوعي الإنساني كانت ما تزال تتمتع بقدرة استثنائية.

على أي شيء تستطيع إيديولوجيا عصر النهضة الاستناد في صراعها ضد ثقافة العصر الوسيط الرسمية، خاصة إذا اعتبرنا أن هذا الصراع كان قويا وظافرا؟إن مصادر العصر القديم العلمية لم يكن في مستطاعها بالطبع تشكيل سند كافي لذاتها. حتى العصر القديم يمكن تأويله (والكثير لم يحرموا أنفسهم من فعل ذلك) من خلال منظور التصور القروسطي. ولاكتشاف العصر القديم الهومنسي، كان ينبغي تحرير الوعي من السلطة الألفية لمقولات الفكر القروسطي. كان ينبغي اتخاذ



موقع على الضفة المقابلة للثقافة الرسمية، والتخلص من شرنقة التطور الإيديولوجي الحادث على رأس كل قرن.

وحدها الثقافة الهزلية الشعبية القوية المتشكلة على مر آلاف السنين كانت تستطيع لعب هذا الدور. إن العقول التقدمية في عصر النهضة كانت تساهم مباشرة في هذه الثقافة، وقبل كل شيء في مظهرها الاحتفالي الشعبي والكرنفالي، الذي أفردنا له هذا الفصل. إن الكرنفال (نكرر ذلك، بالمفهوم الأوسع للكلمة) كان يحرر الوعي من سطوة التصور الرسمي، ويسمح بإلقاء نظرة جديدة على العالم؛ نظرة خالية من الخوف، من التقوى، نقدية على وجهها الأكمل، لكن في الآن نفسه، نظرة إيجابية وغير عدمية، لأنها تكتشف المبدأ المادي والسخي للعالم، الصيرورة والتحول، القوة التي لا تقهر والانتصار الأبدي للجديد، وبقاء الشعب. ذلكم كان السند القوي الذي يسمح بالهجوم على القرن القوطي ووضع أسس التصور الجديد للعالم. وهذا ما نقصده بالصوغ الكرنفالي، أي التحرر الكامل من الجِدِّية القوطية، بغية شق الطريق نحو جِدِّية جديدة، حرة وصافية.

في واحد من عروضه النقدية، كتب دوبروليبوف Dobrolioubov هذا الرأي المثير للإعجاب:

«يجب أن نوطد النفس على اليقين الراسخ بأنه من اللازم والممكن التخلص كلياً من البنية الحقيقية لهذه الحياة، حتى تكون لنا القوة على وصفها بطريقة شعرية»[١].

في قاعدة أدب عصر النهضة التقدمي، يكمن ذلك «اليقين الراسخ بأنه من اللازم والممكن التخلص كلياً من البنية الحقيقية لهذه الحياة». وبفضل هذا اليقين في لزوم وإمكانية التحول والتجدد الجذري لكل

---

(١) دوبروليوبوف Dobrolioubov: أشعار إيفان نكيتين Ivan Nikitine، أعمال مختارة في ستة أجزاء، م ٦، غوسلتزدات، لينغراد، ١٩٦٣، ص١٦٧ (باللغة الروسية).



النظام الموجود استطاع كتاب عصر النهضة النظر إلى العالم مثلما فعلوا ذلك. وبالضبط فإن هذا اليقين الذي يعبر الثقافة الهزلية الشعبية من كل أطرافها، ليس قطعا كفكرة مجردة، وإنما كإحساس حي، يحدد كل أشكالها وصورها. بواسطة كل أشكالها وصورها، بمنظومة فكرها المجردة، فإن ثقافة العصر الوسيط الرسمية كانت تنحو إلى ترسيخ اليقين، الذي يوجد على الطرف النقيض تماماً، بحصانة وثبات النظام والحقيقة القائمين، وعموما، بدوام وعدم تغير كل النظام الموجود. في عهد رابليه، كانت قوة هذا اليقين ما تزال مسيطرة، وكان من المستحيل القضاء عليه بواسطة أبحاث فكرية فردية أو بدراسة عالِمة للمصادر القديمة (التي لن يسلط عليها ضوء «الوعي الكرنفالي»).

ولهذا السبب، نحس في كل أعمال عصر النهضة الكبرى بالجو الكرنفالي الذي يخترقها، ونَفَس الساحة العامة أثناء الاحتفال الشعبي. بل في بنائها، في المنطق الأصيل لصورها، من السهل حينها إظهار القاعدة الكرنفالية، حتى عندما لا يتم التعبير عنها بطريقة ملموسة وواضحة مثلما يفعل رابليه.

إن تحليلاً مشابهاً للذي أنجزناه بالنسبة لرابليه سوف يسمح أيضاً بإبراز المظهر الكرنفالي الأساسي، المتحكم في تنظيم الدراما الشيكسبيرية. لا نريد فحسب الحديث عن المستوى الثاني الهزلي في هذه المسرحيات، لأن المنطق الكرنفالي لعمليات التتويج ـ الخلع من العرش ـ في شكل كامن أو ظاهر ـ ينظم أيضاً مستواها الجدي. الجوهري بالنسبة لنا هو هذا اليقين، الذي يخترق الدراما الشيكسبيرية، بأنه من الممكن التخلص من البنية الحقيقية لهذه الحياة، والذي يحدد واقعية شيكسبير المندفعة، الجلية إلى حد أقصى (لكنها لا تنزلق نحو الصَّلَف) ومناهضته المطلقة للوثوقية. إن الاستلهام الكرنفالي في التجديدات والتحولات الجذرية يشكل بالنسبة لشكسبير أساس الإحساس بالعالم، لقد سمح له برؤية تعاقب العصور العظيم الذي كان يتم في الواقع، وفي الوقت نفسه، بفهم حدوده.



نجد في أعماله تجليات عديدة للعنصر الكرنفالي: صور «الأسفل» المادي والجسدي، عبارات فاحشة مزدوجة الأضداد، مأدبات شعبية، إلخ. (والتي تحدثنا عنها في مدخلنا).

إن أدب عصر النهضة يستحق دراسة خاصة أخرى، تتحقق على ضوء أشكال الاحتفال الشعبي الكرنفالية المفهومة على النحو الصحيح.

يعتبر كتاب رابليه، في الأدب العالمي بأكمله، الكتاب الذي يخصص للاحتفال أكبر مكانة. بل إنه جسد ماهية الاحتفال الشعبي نفسها. وبهذه الصفة فإنه يبرز بشدة في خلفية الأدب الجاد، اليومي، الرسمي والمهيب للقرون اللاحقة، وخاصة القرن التاسع عشر. ولهذا السبب، من المستحيل فهم رابليه عبر تبني تصور العالم الغريب كلياً عن الاحتفال السائد فيه.

وبفعل سطوة الثقافة البرجوازية، تقلصت مقولة الاحتفال وتغيرت طبيعتها دون أن تختفي مع ذلك. إن الاحتفال هو المقولة الأولى للحضارة الإنسانية والتي لا يمكن تدميرها. قد تصير فقيرة، بل قد تضمحل، لكن لا يمكن لها أن تنمحي كلياً. إن الاحتفال الخاص، احتفال الداخل، وهو احتفال الفرد في عصر البرجوازية، يحافظ رغم كل شيء على طبيعته الحقيقية، وإن حدث تغييرها: أيام الاحتفال، تكون أبواب البيت مشرعة في وجه الضيوف (وعلى أكبر تقدير، في وجه الجميع، كل الناس)؛ أيام الاحتفال يتم توزيع كل شيء بكثرة (أطعمة، ملابس، زينة الغرف) كما أن المتمنيات بالسعادة من شتى الأنواع ما تزال موجودة (لكنها فقدت كلياً قيمتها المزدوجة تقريبا)، والأمنيات أيضاً، والألعاب والتنكرات، الضحك المرِح، المزح، الرقص، إلخ. إن الاحتفال متخلص من كل معنى نفعي (إنه راحة، استراحة، إلخ). إنه الاحتفال الذي، بتحريره من كل نزعة نفعية ومن كل غاية عملية، يمنح الوسيلة للدخول مؤقتاً في عالم طوباوي. لا ينبغي اختزال الاحتفال في محتوى محدد ومحدود (مثلا، الاحتفال



بحدث تاريخي)، لأنه في واقع الأمر يخرق الحدود بصفة آلية. لا ينبغي أيضاً نزع الاحتفال من حياة الجسد والأرض والطبيعة، والكون. في هذه المناسبة، «تستمتع الشمس في السماء» بل ويبدو أن هناك «وقت مميز للاحتفال»[١]. في عصر البرجوازية، تراجع كل ذلك.

إن للحادث مغزى، لأن الفلسفة الغربية في السنوات الأخيرة، وعلى نحو أكثر دقة، الفلسفة الأنثربولوجية، تسعى إلى الكشف عن إحساس الإنسان المميز بالاحتفال (مزاج الاحتفال)، المظهر الاحتفالي المميز للعالم، وإلى استخدامه لقهر التشاؤم في التصور الوجودي. إن الأنثربولوجيا الفلسفية بمنهجها الظاهراتي لا تمت بصلة إلى العلم التاريخي والاجتماعي الحقيقي ولا يمكنها أن تقدم حلا لهذا المشكل؛ ثم إنها مسلطة على مقولة الاحتفال المتدهورة للعصر البرجوازي[٢].

---

(١) سوف يكون من المفيد جداً تحليل الجذور اللغوية وفروقات معجم الاحتفال في اللغات المختلفة، وكذلك دراسة صور الاحتفال في اللغة الشعبية، والفلكلور والآداب الجميلة، إذ أنها في مجموعها تندمج في صورة العالم الشاملة وهو في غمرة الاحتفال، والكون في حالة الاحتفال.

(٢) إن المحاولة الأشد إثارة للانتباه من أجل كشف الإحساس بالاحتفال عند الإنسان هي محاولة أ. ف. بولنو O. F. Bolnow: Neue Geborgenheit Das Problem einer Ueberwindung Existentialismus, Stutgart,1955.

في خاتمة الكتاب هناك دراسة تكميلية نوعية مخصصة للاحتفال: من أجل أنثربولوجيا للاحتفالات (الصفحات ١٩٥ ـ ٢٤٣). ولا يستشهد المؤلف بأي وثيقة تاريخية ولا يقيم فصلا بين الاحتفالات الشعبية (الكرنفال) والرسمية، كما يتجاهل المظهر الهزلي للعالم، وشمولية وطوباوية الاحتفال. ورغم هذه النواقص، فإن كتاب بولنو يضم الكثير من الملاحظات المناسبة.



الفصل الرابع

المأدبة عند رابليه

لدينا نصب أعيننا شيء سامي جداً: في هذه الصورة الجميلة يتجسد مبدأ الطعام الذي يعتمد عليه العالم بأسره، والذي يخصب الطبيعة كلها.

غوته (بخصوص بقرة مِيرون)

في كتاب رابليه، تتصل صور المأدبة، أي الأكل والشرب، وسرط الطعام، مباشرة بأشكال الاحتفال الشعبي الذي قمنا بدراسته في الفصل السابق. لايتعلق الأمر مطلقاً بالشرب والأكل اليوميين، اللذان يشكلان جزء من وجود الأفراد المعزولين في كل الأيام. يتعلق الأمر بالمأدبة التي تتم أثناء الاحتفال الشعبي، أو الرفش والهرش في الحد الأقصى. إن الميل القوي إلى الوفرة وإلى الشمولية حاضر في كل واحدة من صور الشرب والأكل التي يقدمها لنا رابليه، إنها تحدد صياغة شكل هذه الصور، ومبالغتها الإيجابية، ونبرتها المنتصِرة والمرِحة. إن هذا الميل إلى الوفرة وإلى الشمولية هو الخميرة المضافة إلى كل صور الطعام، وبفضلها، فهي تختمر، تنمو، تنتفخ إلى أن تصل مستوى الزائد والمفرط. عند رابليه، جميع صور الأكل مشابهة لقطع (النقانق) السجق والخبز العملاقة، التي تُحمَلُ عادة في مواكب الكرنفال المهيبة.

إن صور المأدبة ترتبط عضوياً بكل صور الاحتفال الشعبي الأخرى. تعتبر المأدبة لبنة ضرورية لكل فرح شعبي. لا يمكن لأي فعل هزلي أساسي التخلي عنها. إننا نرى سيد دو باشي يُعرِّض الشيكانوس للضرب



أثناء وليمة عرس. طابكو بدوره يتم تمزيقه في الوقت الذي كانت الشياطين مجتمعة داخل خمارة لتناول ما لذَّ وطاب. ومن البديهي أن لا شيء من هذا نافل.

إن دور صور المأدبة في كتاب رابليه دور هائل. إذ تكاد صفحاته لا تخلو تقريباً من هذه الصور، على الأقل في شكل استعارات ونعوت مستعارة من مجال الشرب والأكل.

إن صور المأدبة تختلط على نحو وثيق بصور الجسد الغروتيسكي. ويكون من الصعب أحياناً رسم حد فاصل دقيق بينها، بما أنها ملتصقة ببعضها عضوياً وجوهرياً، مثلاً في واقعة ذبح الماشية (اختلاط الجسد الآكل بالجسد المأكول). وإن نحن نظرنا صوب الكتاب الأول (تأليفاً)، أي بانتاغرويل، سوف نرى من الوهلة الأولى إلى أي حد تتشابك هذه الصور مع بعضها. إن المؤلف يحكي أنه عقب مقتل هابيل، شربت الأرض دمه، مما جعلها خصبة على نحو استثنائي. إن الرجال الذين أكلواأثمار الزعرور التي نمت على هذه الأرض لديهم بقع منتفخة هائلة على أجسادهم. إن نمط الفم المُفغر واسعاً ـ وهو نمط مهيمن في بانتاغرويل ـ ونمط الابتلاع المرتبط به يتاخمان صور الجسد وصور الشرب والأكل. في الوقت الذي يشرف فيه بانتاغرويل على الولادة، يخرج من بطن أمه المفتوح قطيع من الدواب، محملة بالملح وبالمشهيات المُمَلَّحة، مما يسمح لنا برؤية إلى أي حد ترتبط صور الطعام بصور الجسد والتناسل (الخصوبة، النمو، الولادة).

ولنتبع الدور الذي تلعبه صور المأدبة من أول الكتاب إلى آخره.

إن أولى المنجزات التي حققها بانتاغرويل في المهد كلها منجزات غذائية. صورة اللحم المشوي على الفحم في واقعة بانورج مع الأتراك. كما أن مأدبة هي ما تختتم به واقعة المحاكمة التي يتقابل فيها السيدان دو بيزكي وهيمفين Baisecul, Humevesne، وواقعة طوماست Thomaste. لقد رأينا الدور البارز الذي لعبته المأدبة في واقعة الفرسان المحترقين.



كما أن واقعة الحرب مع الملك أنارش تعج بصور المأدبة، وأساساً بجلسات الشرب التي ترقى إلى درجة سلاح حرب رئيسي. إن زيارة إبستمون لمملكة الموتى مليئة بصور المأدبة. والحرب ضد أنارش تنتهي بمأدبة شعبية ساتورنالية في عاصمة الأمورتيس Amaurotes.

في الكتاب الثاني (تأليفا)، لايقل دور صور المأدبة أهمية. تبتدئ الأحداث بمأدبة على شرف ذبح الماشية. وتلعب صور الأكل دوراً رئيسياً في تربية غارغانتويا. وعندما يعود غارغانتويا إلى البيت، في بداية الحرب البيكروكولية، يدعو غرانغوزيي الجميع إلى مأدبة والتي يتم تعداد أطباقها وطيورها بتفصيل. لقد سبق ورأينا الدور الذي يلعبه الخبز والخمر في نشوب حرب بيكركول وفي واقعة معركة الأخ يوحنا في حقل الكروم بالدير. ويعج هذا الكتاب بكل أنواع الاستعارات والتشبيهات المستعارة من معجم الشرب والأكل. إنه ينتهي بهذه الكلمات: «وأكل ما لذ وماطاب»[1].

وإذا كانت صور المأدبة بأقل من هذا في الكتاب الثالث، فإنها رغم ذلك منتشرة في مختلف الوقائع. وتجدر الإشارة إلى أنه أثناء وجبة طعام قام بانورج باستشارة عالم لاهوتي وطبيب وفيلسوف. كما أن موضوع الواقعة بأكملها ـ نقاش مفتوح حول طبيعة النساء ومشاكل الزواج ـ من صلب «أحاديث المائدة».

في الكتاب الرابع، يعود دور صور المأدبة بقوة. إنها مهيمنة في الواقعة الكرنفالية الخاصة بحرب الدمى (القضبان). إذ في هذا الكتاب نجد واقعة «المسرفين في الأكل» (عبَّاد الطعام Gastrolatres) وتعداد الأطباق والمشروبات الذي حطم الرقم القياسي من حيث طوله في

---

(١) لابد أن نشير إلى غياب صور المأدبة شبه التام في حادثة دير ثليم. وبينما يتم ذكر كل غرف الدير، وقد يبدو الأمر مثيرا للغرابة، فإن المطبخ قد تم نسيانه، لا مكان له في ثليم.



الأدب العالمي. وهنا أيضاً يتم الاحتفال بـGaster ومخلوقاته. إن سرط الطعام يلعب دوراً أساسياً في حادثة العملاق برانغنريي Bringuenarilles، وفي حادثة «جزيرة الرياح» حيث ينحصر طعام الناس على الرياح. هنا تقع حكاية «الرهبان في المطبخ». وأخيراً فإن الكتاب يختتم بوليمة على متن سفينة التي بواسطتها يقوم بانتاغرويل ورفاقه بـ«تعديل الزمن». وآخر كلمة في الكتاب، التي تعد خاتمة لخطبة مسهبة من أدب النجاسة يقدمها بانورج هي «فلنشرب!» وهي أيضاً آخر كلمة كتبها رابليه.

ماهي أهمية كل صور المأدبة تلك؟

لقد سبق لنا شرح بأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاحتفالات، بالأفعال الهزلية، بصورة الجسد الغروتيسكية؛ ثم إنها متصلة، على نحو أساسي جداً، بالكلام، بالحديث الحكيم، بالحقيقة المرِحة. وقد سجلنا في الأخير ميلها الملازم إلى الوفرة والشمولية. كيف يفسر دور صور المأدبة الاستثنائي والشمولي ذاك؟

يعد الأكل والشرب إحدى تجليات حياة الجسد الغروتيسكي الأشد أهمية. من مميزات هذا الجسد أنه مفتوح، غير مكتمل، متفاعل مع العالم. وفي الأكل تتجلى هذه المميزات بطريقة ملموسة ومحسوسة جداً: إن الجسد يفلت من تخومه، إنه يبتلع، يلتهم، يمزق العالم، ويجعله بداخله، يغتني وينمو على حسابه. إن لقاء الإنسان بالعالم الذي يتم في الفم المفتوح واسعاً الذي يطحن، يمزق ويمضغ، إنه أحد المواضيع الأكثر قِدَماً وتأثيراً في الفكر الإنساني. والإنسان يتذوق العالم، يشعر بمذاق العالم، يدخله إلى جسده، ويجعله جزء من ذاته.

إن وعي الإنسان الذي كان يصحو لم يكن له بد من التركيز على هذا المظهر، من أن يستخرج منه مجموعة من الصور الأساسية، المحددة للعلاقات بينه والعالم. إن هذا اللقاء مع العالم في ابتلاع الطعام كان لقاء مرِحاً ومنتصراً. كان الإنسان ينتصر على العالم، يبتلِعه عوض أن



يُبتَلَع من طرفه؛ إن التخم بين الإنسان والعالم كان ينمحي بمعنى مناسب له.

في منظومة صور العصر القديم، كان الأكل غير منفصل عن الكد. كان تتويجاً للكد وللصراع. وكان الكد ينتصر في الأكل. إن لقاء الإنسان والعالم في العمل، صراعه معه، كانا ينتهيان بابتلاع الطعام، أي جزء من العالم وقد نُزِع منه. وبصفته مرحلة منتصرة أخيرة من الكد، فإن الأكل يحل في الأغلب داخل منظومة الصور مكان سيرورة الكد في مجملها. في منظومات الصور الأكثر قدما، لم يكن من الممكن، بصفة عامة، وجود تخوم واضحة بين الأكل والكد، إذ أن الأمر يتعلق بوجهين للظاهرة نفسها: صراع الإنسان مع العالم الذي كان ينتهي بانتصار الأول.

من المناسب الإشارة إلى أن الكد والأكل كانا جماعيان؛ وأن المجتمع بأسره يساهم فيهما على قدم المساواة. وهذا الأكل الجماعي، وهوتتويج لعمل جماعي، ليس فعلاً بيولوجيا وحيوانيا، بل هو حدث اجتماعي. إن عزلنا الأكل عن العمل، الذي هو تتويج له، وإن اعتبرناه كظاهرة في الحياة الخاصة، لن يتبق شيء من صور لقاء الإنسان مع العالم، من تذوق العالم، من الفم المفتوح واسعا، من الصلة الجوهرية بين الأكل والكلام والحقيقة المرِحة. لم يتبق من ذلك سوى مجموعة من الاستعارات الرصينة والخالية من كل معنى. بينما في منظومة صور الشعب الذي يكد، الذي يواصل كسب عيشه وطعامه في الصراع الذي هو العمل، الذي يواصل ابتلاع الجزء من العالم الذي غزاه للتو، وهزمه، فإن صور المأدبة تحافظ دائماً على أهميتها القصوى، وعلى شموليتها وصلتها الأساسية بالحياة والموت والصراع والانتصار، والظفر، والانبعاث. ولهذا السبب، ظلت هذه الصور حية، بمعناها الشمولي، في جميع مجالات العمل الإبداعي الشعبي. لقد واصلت التطور، والتجدد والاغتناء بمعاني دقيقة جديدة، وعقد صلات جديدة



مع الظواهر الجديدة. لقد كبرت وتجددت في الوقت نفسه مع الشعب الذي أبدعها.

ونتيجة لذلك لم تكن صور المأدبة عبارة عن بقايا ميتة من عصور منقرضة، بقايا، مثلاً، من أزمنة الصيد الأولى، حيث وقع، أثناء الصيد الجماعي، الذبح والاستهلاك الجماعي للحيوان المهزوم، مثلما يصرح بذلك بعض علماء الإثنيات والفلكلور. إن تصورات تبسيطية مثل هذه تضفي بداهة كبيرة ووضوح ظاهر على النظريات التي تفسر أصل صور كثيرة للمأدبة تصف التمزيق والابتلاع. ورغم ذلك، حتى أقدم صور للمأدبة ـ وكذلك صور الجسد الغروتيسكي ـ التي وصلت إلينا هي أكثر تعقيداً من هذه المقولات البدائية: إنها على العكس من ذلك واعية على نحو عميق، قصدية، فلسفية، غنية بالفروقات والصلات الحية بالسياق المحيط كله، وأخيراً فهي لا تشبه بتاتاً بقايا حية من تصورات منسية.

إن حياة هذه الصور في طقوس وشعائر المنظومات الدينية الرسمية تكتسي، على الضد من ذلك، طابعاً مغايراً كلياً. هنا، في واقع الأمر، تم في شكل متسامي ترسيخ طور قديم جداً من تطور هذه الصور. لكن في منظومة الاحتفال الشعبي، فهذه الصور قد تطورت وتجددت خلال آلاف السنين، لدرجة أنه في عهد رابليه وفي القرون اللاحقة، فهي تستمر في التمتع بوجود واعي ومبدِع في المجال الفني.

في الواقعية الغروتيسكية، تتمتع هذه الصور بحياة ذات ثراء مميز. إذ هنا يجب البحث عن المصادر الرئيسية للصور الرابليهية، صور المأدبة. إن تاثير الندوة القديمة له أهمية ثانوية فحسب.

وكما قلنا ذلك، في ابتلاع الطعام، يتم تجاوز التخوم بين الجسد والعالم في اتجاه هو في صالح الجسد، الذي ينتصر على العالم، على العدو، الذي يحتفل بانتصاره، الذي ينمو على حسابه. إن هذه المرحلة من الانتصار الظافر ملازمة بالضرورة لكل صور المأدبة. لا يمكن لأي مأدبة أن تكون حزينة. الحزن والأكل لا يتفقان (بينما الموت والأكل



متفقان تماما). إن المأدبة تحتفل على الدوام بالنصر، وهذه سمة خالصة في طبيعتها. إن انتصار المأدبة شمولي، إنه انتصار الحياة على الموت. وبهذا الصدد، هو معادل للخلق والولادة. إن الجسد المنتصر يبتلع الجسد المهزوم ويتجدد.

ولهذا السبب فإن المأدبة، المفهومة بصفتها النصر الظافر والتجديد، تشغل في الأغلب داخل العمل الشعبي وظائف التتويج. ومن هذه الزاوية، فهي معادل للعرس (فعل التزاوج). غالباً ما تنصهر الغايتان في صورة طعام العرس الذي تُخْتم به الأعمال الشعبية. «المأدبة»، «العرس»، «طعام العرس» لا تقدم غاية مجردة وعارية، وإنما تقدم دائماً تتويجاً يحبل بمبدأ جديد.

ومن المهم أن الموت، في العمل الشعبي، لا يستخدم أبداً كتتويج. وإذا برز في النهاية، فإنه يكون متبوعا بـ«طعام جنائزي» (وضيمة) أي مأدبة، هكذا تنتهي مثلاً الإلياذة)، الطعام الجنائزي هو التتويج الحقيقي. وهذا بسبب الطابع المزدوج لجميع صور العمل الشعبي: ينبغي للنهاية أن تحبل ببداية جديدة، مثلما أن الموت يحبل بولادة جديدة.

إن الطبيعة المنتصرة والظافرة لكل مأدبة لا تجعل منها فحسب التتويج المناسب، بل أيضاً التأطير المناسب لمجموعة من الأحداث الرئيسية. ولهذا نجد عند رابليه أن المأدبة دائماً ما تتوج أو تؤطر حدثا، تقريباً (الإساءات الجسدية التي يتعرض لها الشيكانوس، مثلاً).

إن المأدبة تكتسي أهمية خاصة، بصفتها تأطير أساسي للكلام الحكيم، للأقوال الحكيمة، للحقيقة المرحة. هناك صلة أبدية ربطت دوماً الكلام بالمأدبة. إذ في الندوة القديمة تم تقديمها بالشكل الأكثر وضوحاً وكلاسيكية. ورغم ذلك، حتى الواقعية الغروتيسكية في العصر الوسيط كان لها تقليد أصيل جداً في الندوة، أي في أحاديث المائدة.

سوف يكون من المثير البحث عن نشأة هذه الصلة في مهد الكلام الإنساني نفسه. لكن حتى لو توصلنا إلى إرساء هذه «النشأة» بطريقة



معقولة بما فيه الكفاية، فإنها لن تمنحنا سوى القليل من العناصر لفهم الحياة والوعي اللاحق بهذه الصلة. إذ حتى بالنسبة للمؤلفين القدامى ـ أفلاطون، زينوفون، بلوطارك، أثيني، ماكروب، لوسيان، إلخ ـ فإن الندوة، وهي صلة بين الكلام والمأدبة ـ لم تكن قطعاً بقايا ميتة، بل على العكس، إنهم كانوا يعطونها معنى دقيقاً جداً. إن هذه الصلة كانت حية وواعية في الندوة الغروتيسكية، عند وريثها ومعلمها رابليه[١].

في استهلال غارغانتويا، يتحدث رابليه بعبارات واضحة عن هذه الصلة. وها هو المقطع:

«إذ لتأليف هذا الكتاب المولوي، لم أهدر أبداً الوقت كما لم أخصصه سوى في إعادة تكويني، أي لأجل الشرب والأكل. وهكذا إنها اللحظة المناسبة من أجل التطرق لهذه الأغراض السامية وهذه الفنون العالية، مثلما كان يتفوق في القيام بذلك هوميروس Homère، نموذج كل الفيلولوجيين، وإنيوس Ennius، أب الشعراء اللاتينيين، حسب شهادة هوراس، رغم أن أحد الأوغاد زعم بأن هذه الأبيات تعبق برائحة النبيذ أكثر منها برائحة الزيت.

وقد يقول نذل من الأنذال مثل ذلك عن كتبي، لكن الخراء له! كم إن مذاق الخمر أشهى وأضحك وأعطف، وأسمى وألذ من مذاق الزيت! وإذا قيل عني أني أنفق على الخمر أكثر منه على الزيت، فذلك مفخرة لي شأن ديمستين Démosthène حينما قيل عنه إنه كان ينفق على الزيت أكثر مما يفعل على الخمر. وشرف لي وفخر أن تكون لي شهرة محب لملذات العيش ومؤنِس مرِح: وبهذه الصفة، فإني ألقى الترحيب في كل جماعات البانتاغرويليين الطيبة»[٢] (الكتاب الأول، الاستهلال).

---

(١) لقد استمر تقليد الندوة الغروتيسكية في العيش في شكل مفتقر. إننا نصادفه في الكثير من وقائع القرن ١٩ (مثلا في أحاديث المائدة عند بيتهوفن؛ وفي واقع الأمر لقد استمر حتى أيامنا هذه.

(٢) الأعمال الكاملة، لابلياد، ص٦. كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٣١.



في البداية، يحط عن قصد من كتاباته الذاتية، فهو لا يكتب، يؤكد قائلا، إلا بعد أن يأكل، وتبعا لذلك فهو لا يهدر الكثير من الوقت في هذه الكتابات، مثلما يفعل في المرح والكسل. وإذن نستطيع أن نفهم بالمعنى الساخر عبارة «الأغراض السامية والفنون العالية». لكن فور ذلك، فإن هذا الإسفال يتم محوه بالرجوع إلى هوميروس وإنيوس اللذان اعتادا التصرف مثله.

إن أحاديث المائدة أحاديث متهكمة، لا قيود لها: إن الحق في الضحك والانخراط في الهزل الماجن، وفي الحرية والصراحة، المسموح بها بمناسبة الاحتفال الشعبي كانت تمتد إلى هذه الأحاديث. إن رابليه يضع فوق كتاباته قبعة المهرج الواقية. لكن في الوقت نفسه، يأخذ على عاتقه تماماً أحاديث المائدة، نظراً لطبيعتها نفسها. إنه يفضل الخمر على الزيت، رمز الجِد الورع في الصوم.

لقد كان رابليه مقتنعا تماماً أنه لا يمكن التعبير عن حقيقة متحررة وصريحة إلا في أجواء المأدبة، وبنبرة أحاديث المائدة فحسب، إذ خارج كل ظروف الحيطة، وحدها هذه الأجواء وهذه النبرة تستجيب لماهية الحقيقة مثلما كان يتصورها هو: حقيقة حرة داخليا، مرِحة ومادية.

خلف «جِدِّية الزيت» الموجودة في كل الأجناس الراقية والرسمية، كان رابليه يرى السلطة الهاربة وحقيقة الماضي الهاربة: بيكركول، أنارش، جانوتيس، طابكو، الشيكانوس، المفتَرون، الجلادون، مناهضوا الضحك من كل الأصناف، آكلوا لحم البشر (الذين كانوا يصرخون عوض أن يضحكوا)، الذين يكرهون الناس، المنافقون، المراؤون، إلخ. بالنسبة له، الجد كان إما بمثابة نبرة للحقيقة الهاربة وللقوة المدانة، وإما نبرة الإنسان الضعيف، الذي تفزعه كل أنواع الفتن. بينما الندوة الغروتيسكية، وصور مأدبة الكرنفال والاحتفال الشعبي، وجزئياً «أحاديث المائدة» عند القدامى كانت تمنحه الضحك،



النبرة، المعجم، كل منظومة الصور المعبرة عن فهمه الجديد للحقيقة. إن المأدبة وصور المأدبة كانت هي المكان الأنسب لحقيقة جريئة ومرحة إطلاقاً. الخبز والخمر (العالم المهزوم من طرف الكد والصراع) يطردان كل خوف ويحرران الكلام. اللقاء المرِح، المنتصر، مع العالم بينما يأكل ويشرب الإنسان المنتصر، الذي يبتلع العالم، ولا يتبلعه هذا الأخير، إن هذا اللقاء ينسجم بعمق مع ماهية التصور الرابليهي للعالم. إن هذا الانتصار على العالم في فعل الأكل كان انتصاراً ملموساً، واعياً، مادياً وجسدياً؛ كان الإنسان يشعر بمذاق العالم المهزوم. إن العالم يغذي، وسوف يغذي الإنسانية. وهذا ما يفسر أنه لم تكن هناك ذرة من النزعة الصوفية، ذرة من التسامي المجرد والمثالي في صورة الإنتصار على العالم.

إن هذه الصورة تجعل الحقيقة مادية، ولا تسمح لها بأن تُنتَزَع من الأرض؛ وفي الوقت نفسه، تحافظ لها على طبيعتها الشمولية والكونية. إن موضوعات وصور أحاديث المائدة كانت دائماً «أغراضا سامية وفنون عالية»، لكن في هذا الشكل أو ذاك، فإنها تخلع من عروشها، ويتم تجديدها على المستوى المادي والجسدي؛ إن «أحاديث المائدة» غير مقيدة باحترام المسافات التراتبية بين الأشياء والقيم، إنها تمزج بكل حرية الدنيوي بالمقدس، الأعلى والأسفل، الروحي والمادي؛ ليس هناك بتاتاً انعدام تكافؤ بينها.

ولنذكر بأن رابليه قابل الخمر بالزيت. وكما قلنا ذلك سابقاً، فإن الزيت هو رمز الجِدُّ الورع والرسمي، رمز» التقوى وخشية الرب الخالق». إن الخمر يحرر من الخوف والتقوى. «الحقيقة في الخمر» هي حقيقة حرة ولا خوف فيها.

من المهم الإشارة إلى واقع رئيسي آخر: الصلة الخاصة للأحاديث المتبادلة خلال المأدبة بالمستقبل وبالاحتفال ـ التهكم. إن هذا المظهر ما يزال حيا في الخطابات والأنخاب حتى أيامنا هذه في المآدب. إن



الكلام ينتمي نوعاً ما للزمن في حد ذاته، الذي يمنح الموت ويخرج إلى النور في الفعل نفسه؛ ولذلك السبب، للكلام معنى مضاعف ومزدوج الأضداد. حتى في شكل الندوة الأشد صرامة وثباتا ـ عند أفلاطون وزينوفون ـ فإن المدح يحافظ على ازدواجيته الضدية، متضمنا الشتيمة (وإن كانت مهذبة)؛ ويمكننا، بتصوير سقراط، الحديث عن خلقته البشعة، ويستطيع سقراط الاحتفال بنفسه (عند زينوفون) بصفته وسيط دعارة. شيخوخة وشباب، جمال وتشوه خلقة، موت وولادةغالبا ما تنصهر في صورة ذات وجهين. لكن أثناء الاحتفال، فإن صوت الزمن يتحدث قبل كل شيء عن المستقبل. إن انتصار المأدبة يتخذ شكل استباق لمستقبل أفضل. وهذا يمنح طابعاً خاصاً لكلام المأدبة، متحرر من عيون الماضي والحاضر. يوجد في مختارات أبقراط موجز **عن الرياح** (كان يعرفه رابليه عن ظهر قلب) يقدم هذا التعريف للسُّكْر:

«إن الأمر شبيه بذلك في السُّكْر: عقب ارتفاع مباغت في الدم، تتغير الأنفس مع الأفكار التي تحتويها، والرجال المتناسين لآلامهم الحاضرة، يقبلون الأمل في مستقبل أحسن».

إن الطابع الطوباوي لكلام المأدبة، الحية حتى اليوم في الخطابات والأنخاب، غير منقطع عن الأرض: إن انتصار الإنسانية المقبل يتمثل في صور وفرة الإنسان وتجدده المادية والجسدية.

إن أهمية ووظائف صور المأدبة عند رابليه تصير أكثر وضوحاً في إطار تقليد الندوة الغروتيسكي. وسوف نتبع تجلياته الرئيسية.

ويعتبر عشاء القبرصي فاتحة التقليد الغروتيسكي. إن حكاية إبداع هذا العمل الفريد تظل إشكالية. ليس لها بالتأكيد أي علاقة بالقديس كبريانوس Cyprien، أسقف قرطاجنة (المتوفى عام ٢٥٦)، الذي جرت العادة أن يحسب من أعماله. يبدو من المستحيل ضبط تاريخ كتابته (العشاء القبرصي)، الذي يقع بين القرنين الخامس والثامن. كما لا يظهر الهدف المباشر والواعي الذي وضعه مؤلف العشاء نصب عينيه. يقول



بعض المختصين (بروير Brewer، مثلاً) إن المؤلف كانت له أهداف تعليمية خالصة، بل ومحفزة للذاكرة: كان يريد أن يرسخ في ذاكرة التلاميذ أسماء وأحداث الكتاب المقدس؛ أما البعض الآخر (لابوطر Lapôtre) فقد رأوا فيه محاكاة ساخرة لمأدبة جوليان المرتد، على شرف الإلهة سِيريسْ Cérès؛ أما الفريق الثالث أخيراً (ليهمان Lehmann وآخرين) فقد رأوا فيه امتداداً بارودياً لمواعظ زينون Zénon أسقف فيرونا. وحري بنا الحديث بإيجاز عن هذه المواعظ الدينية.

لقد كتب زينون مواعظ فريدة من نوعها. الظاهر أنه كان يبتغي الارتقاء شيئاً ما بالولائم الصاخبة والضالة عن المسيحية التي كانت تنغمس فيها رعيته بمناسبة أعياد الفصح. وقد اختار زينون إذن من الكتاب المقدس والإنجديل كل المقاطع التي تظهر شخصيات التاريخ المقدس وهي مستغرقة في الأكل والشرب؛ بعبارات أخرى، فقد شكل إضمامة من المقتطفات المختارة من صور المأدبة. وتضم هذه الموعظة بعض عناصر «الضحك الفصحي»، أي من المزح والضحك غير المقيد، التي، وفق تقليد قديم جداً، كانت مباحة أثناء عيد الفصح في المواعظ الدينية.

إن العشاء القبرصي يُذَكِّرُ فعلاً من خلال مضمونه بمواعظ زينون، مع أنه يذهب أبعد منه بكثير. لقد أنجز مؤلفه انتقاء مذهلا ليس فقط لكل صور المأدبة، وإنما، بصفة عامة، لكل صور الاحتفال المتناثرة في الكتاب المقدس وفي الإنجيل. لقد جمعها في لوحة مأدبة فخمة، مليئة بالحركة والحياة، بحرية كرنفالية استثنائية، أو للدقة أكثر ساتورنالية (ويعترف أغلب المختصين تقريباً بالصلة القائمة بين العشاء وأعياد ساتورن الفلاحية). إن الحكاية الرمزية عن الملك الذي يحتفل بزواج ابنه (متَّى، XXII، ١٤ ـ ١) تمثل قاعدة هذا العمل. إن جميع شخصيات العهد القديم أو العهد الجديد هي ضيوف المأدبة الضخمة، منذ آدم وحواء وصولاً إلى المسيح. إنهم يتخذون أمكنتهم حول المائدة



وفق الكتاب المقدس، الذي يستخدم الطريقة الأشد غرابة: يحتل آدم المكان الوسط، وتجلس حواء على ورقة شجرة الكرم، وقايين على عربة، وهابيل على جرة حليب. بينما يجلس نوح على سفينة، وأبشالوم على أغصان، أما يهودا فيقتعد صندوقاً من الفضة، إلخ. وقد تم اختيار الأطعمة والأشربة المقدمة للضيوف وفق المبدأ نفسه: مثلاً، يُقدم للمسيح نبيذ الزبيب الذي يحمل اسم «passus، الممدود»، وذلك لأن المسيح قد تعرض «لآلام» Passion. كل أطوار المأدبة المتبقية تستوحي هذا المبدأ الغروتيسكي. بعد وجبة الطعام (الجزء الأول من المأدبة القديمة)، أحضر بيلاطس Pilate المناديل، وبالطبع كانت مارثا تقوم بخدمة الضيوف. أما داود فكان يعزف على القيثار، وهيرديا ترقص، ويهودا يقبّل الجميع. ومن البديهي أن نوح كان في كروم الرب، والديك يمنع بطرس من النوم، إلخ.

وغداة المأدبة يحضر كل واحد ويقدم هدية لصاحب البيت: أبراهام يهدي خروفا؛ موسى، لوحتان من القانون، والمسيح، حملا، إلخ؛ بعد ذلك يتم إدخال نمط السرقة: يتم اكتشاف سرقة الكثير من الأشياء أثناء المأدبة، ويشرع في البحث عنها، ويتم التعامل مع كل الضيوف بصفتهم لصوص، لكن بعدها، للتكفير عن كل الخطايا، يتم قتل هاجر لوحدها ودفنها في محفل مهيب. إن هذه المكونات الرئيسية لبنية ومضمون العشاء القبرصي قد فتحت لأدب التقليد القروسطي الخاص بالمآدب.

والعشاء لعب حر كلياً بجميع الشخصيات والأشياء والأنماط والرموز المقدسة في الكتاب المقدس والإنجيل. إن مؤلفه لا يتراجع أمام أي شيء. إن آلام المسيح، وفق تشابه لفظي بسيط، تجبره على شرب النبيذ بالزبيب، وكل الشخصيات المقدسة هي لصوص، إلخ. إن تجاور الشخصيات حسب هوى المؤلف، والجمع الغريب بين الصور المقدسة يعتبران أمراً مدهشاً، وحده رابليه قادر على منافسة مثل هذا الجمع بين



العناصر غير المتكافئة. ويشرع الكتاب المقدس بأكمله يدور في حلقة مضحكة. إن آلام السيد المسيح وسفينة نوح وورقة شجرة كرم حواء، وقبلة يهودا قد تحولت إلى تفاصيل مرحة لمأدبة ساتورنالية. إنها صور المأدبة المنتقاة من طرف المؤلف كنقطة انطلاق، التي منحته الحق في التحرر من كل القيود. وبعد انتقائها، فإن هذه الصور تخلق الجو المرغوب لأجل لعب متحرر تماماً. إن الطابع المادي والجسدي لصور المأدبة سمح بأن يحمل إليها الكتاب المقدس كله تقريباً، أن يسقطه وفي الوقت نفسه أن يجدده (وبالفعل، بهذا الشكل المتجدد، فإن شخصيات الإنجيل أصبحت غير قابلة للنسيان بصفة تامة). كانت للمأدبة القدرة على تحرير الكلام من قيود التقوى والخوف الإلهي. صار كل شيء في متناول اللعب والفرح.

ونشير إلى خاصية أخرى في العشاء: إن المأدبة تجمع شخصيات من عصور مختلفة جداً، إننا نشهد اجتماعا للتاريخ بأكمله، في شخص ممثليه، حول مائدة الاحتفال. وبالتالي تتخذ المأدبة طابعاً عالميا وضخما. وتجدر الإشارة أيضاً إلى ظهور موضوعة السرقة، وضحية الكفارة البارودية (هاجر) والجنائز البارودية: كل ذلك يمتزج على نحو وثيق بصور المأدبة ويشكل عودة متأخرة إلى تقاليد الندوة الغروتيسكية.

وبدء من القرن الحادي عشر (التاريخ الذي ظهر فيه من جديد) حظي العشاء القبرصي بشهرة وانتشار كبيرين، إن بصيغته الأصلية أو بمختلف اقتباساته. وقد وصلنا منها ثلاث: نسخة راهب فولدا الشهير، ربانوس موريس، نسخة الشماس يوحنا (٨٧٧)، وأخيراً نسخة آسلان دو ريم Asselin de Reims (بداية القرن الحادي عشر).

كان ربانوس موريس رجل دين أرثدوكسي صارم، لكنه لم يجد أي انتهاك في العشاء القبرصي؛ وقد كتب نسخة مختصرة له أهداها إلى لوطير الثاني. في إهدائه، يزعم أن قراءة العشاء قد «تُفرح وتسلّي» الملك، ad jocunditatem .



أما يوحنا، شماس روما، فقد نظم نص العشاء شعراً (إذ كان النص الأصلي نثراً) وأضاف إليه مقدمة وخاتمة. ويبدو من المقدمة أن هذا العمل كان موجهاً للعرض في عيد المدرسة، أثناء الترفيه الفصحي، وبأن **العشاء** حقق نجاحاً كبيراً خلال مأدبة الملك شارل الأصلع. تعد هذه الوقائع دلائل ذات أهمية قصوى: إنها تدل على أن حقوق وحريات الترفيه والمأدبة كانت مقدسة في القرن التاسع. بالنسبة لربانوس موريس (وشخصيات أخرى تنتمي لعصره)، كانت مأدبة الاحتفال تبرر اللعب بالموضوعات المقدسة، وهو الأمر الذي قد يعتبر، في ظروف أخرى، انتهاكاً فظيعاً.

إن مخطوطات **العشاء** كثيرة جداً في جميع القرون اللاحقة، مما يشهد على التأثير الكبير لهذه الندوة القروسطية. ومن المميز أن شمولية **العشاء** التاريخية، وبعض سماته الأخرى، تظهر من جديد في أعظم عمل بالقرن السادس عشر يتطرق للمأدبة، **سبيل النجاح في الحياة** وكذلك في **حلم بانتاغرويل**[1]، الذي تمت كتابته بتاثير من رابليه، والذي حدد، بدوره، مجموع أنماط الكتاب الثالث.

إن العمل التالي الذي يوسع تقليد المادبة القروسطية، والذي سوف نفق عنده الآن، يرقى إلى القرن العاشر. يضم **مخطوط أغنية كامبردج** شعراً منظوماً يروي حكاية محتال: يحضر هذا الأخير إلى مجلس هيرانجر Héringer، رئيس أساقفة ماينز Mayence، وحلف بأغلظ الأيمان بأنه أقام في الجحيم وفي السماء[2]. فالمسيح يحضر الوليمة في السماء، والحواري بولس هو طباخه، والقديس يوحنا المعمدان هو

---

(١) فرانسوا هابير ديسوودان François Habert d'Issoudun حلم بانتاغرويل Le Songe de Pantagruel.

(٢) إن هذه الرواية الهزلية «لما بعد القبر»، في أغاني كامبردج، قد تم نشرها في: The Camridhe sings edited by Kar Breul, Cambridge, 1915, pp. 59-85.



نديمه. وقد استطاع محتالنا هذا أن يسرق قطعة لحم الرئة من مائدة المأدبة ثم أكلها. وقد عاقبه هيرانجر رئيس الأساقفة لأنه قام بهذه السرقة السماوية.

إن هذا العمل الوجيز يميز إلى حد أقصى تقليد المأدبة القروسطي: يتعلق الأمر بتحريف للعشاء، صور المأدبة تسمح بنقله إلى المستوى المادي والجسدي، وإضافة تفاصيل مطبخية أصيلة، وتحويل القديس بولس إلى طبّاخ، إلخ.

في القرن الحادي عشر والثاني عشريتوسع تقليد المأدبة بفضل ظهور العنصر الهجائي. ومن هذا المنظور، فإن **مختصر غارسيا الطليطلي** (القرن ١١) معبِّر جداً عن ذلك. إنه يعرض مأدبة متواصلة لمجمع روماني: بابوات وكرادلة. يشرب البابا من كأس ذهبية كبيرة، يعذبه ظمأ لايشفى غليله، إنه يشرب في صحة الجميع وصحة كل شيء: لخلاص النفوس، للمرضى، للحصاد الجيد، للسلام، للمسافرين براً وبحراً، إلخ. (هنا محاكاة ساخرة للإكثينيا l'ékténeïa). ولا يظل الكرادلة مكتوفي الأيدي. إن رسم هذه المأدبة المتواصلة، حيث لا قيود لظمأ ولجشع البابا والكرادلة، طافح بالمبالغات المفرطة وبقوائم طويلة ذات طابع مدحي وقدحي (أي مزدوج الأضداد). وقد جرت العادة على تشبيه هذا العمل بكتاب رابليه، بصفته عينة للهجاء الغروتيسكي. إن شهية البابا المفرطة تأخذ هنا أبعاداً كونية.

يعتبر مختصر غارسيا هجاء مفتوحاً موجه ضد فساد، وجشع وتفكك المجمع الروماني. إن صور المأدبة المبالغ فيها على المستوى الكوني تبدو ذات قيمة نافية على نحو خالص، إنها «تضخيم في ما لا ينبغي له أن يكون». لكن، فالأمور أكثر تعقيداً في الواقع. إن صور المأدبة، مثل جميع صور الاحتفال الشعبي، صور مزدوجة الأضداد. هنا، إنها بالفعل في خدمة نزعة هجائية عن قرب، وبالتالي فإنها نافية؛ لكن رغم ذلك، فإن هذه الصور تحافظ على طبيعتها الإيجابية، وهي ما يولد المبالغات



وإن كانت هذه الأخيرة مستعملة لهدف هجائي. إن النفي لا يمس مادة الصور، أي الخمر، والطعام، والوفرة. وتظل هذه المادة إيجابية. لا نجد في الكتاب نزوعاً جاداً ومتقشفاً ذا بال. وهناك حيث يوجد (مثلا، غالباً في الهجاء البروتستانتي في النصف الثاني من القرن ١٦)، فإن الصور المادية والجسدية تذبل لا محالة، وتصير جافة ومقترة، كما تصير المبالغات مجرَّدة. لا شيء من هذا في المختصر. إن الصور المستعمَله لغاية هجائية تواصل عيش حياتها الخاصة. إنها لا تنحصر في النزوع الذي تخدمه. وهذا لا يخل بتاتاً بالهجاء: إن المؤلف يدين المجمع بطريقة ناجعة ظاهرة للعيان؛ وفي الوقت نفسه، فهو يخضع جداً لسطوة القوة الإيجابية الموجودة في صور المأدبة، التي تخلق جواً من الحرية يسمح له بتحريف النصوص الليتورجية والإنجيلية.

إن ظاهرة انشطار الصورة التقليدية (وفي الأغلب، صورة الاحتفال الشعبي) منتشرة بقوة في الأدب العالمي كله. صيغتها العامة هي كما يلي: الصورة التي تشكلت ونمت في ظروف التصور الغروتيسكي للجسد، أي **الجسد الجماعي**، لمجموع الشعب، تنطبق على الحياة الجسدية الخاصة للفرد المنتمي إلى طبقة اجتماعية. في الفلكلور، فإن الشعب والممثلين النائبين عنه (الشجعان، العمالقة) يدعون للمأدبة: في الكتاب، إنهم البابوات والكرادلة. إنهم يولمون على طريقة الشجعان، بينما هم ليسوا كذلك البتة. إنهم لا يصنعون ذلك باسم الشعب، وإنما على ظهره وحسابه. هناك حيث الصورة، سواء كانت مستعارة مباشرة من الفلكلور أو لم تكن، تنطبق على حياة مجموعات من الطبقات غير الشعبية يبرز حتمياً التناقض الداخلي الخاص بالصورة وشدتها النوعية. طبعاً، إن صيغتنا هذه تعقلن وتختزل لا محالة هذه الظاهرة، المعقدة في واقع الأمر، الغنية بالمعاني الدقيقة، وبصراع النزعات المتناقضة، إن أطرافها القصوى لا تلتقي، مثلما لا يمكنها أن تلتقي في حياة متغيرة باستمرار. إن الخبز المختلس من الشعب لا يكف عن كونه خبز، ويبقى



الخمر لذيذا على الدوام، ولو أن البابا هو من يحتسيه. إذ للخبز والخمر منطقهما الخاص، وحقيقتهما، وتوقهما الذي لا يقهر إلى الوفرة الغزيرة، المعنى الدقيق الملازم الذي لا يقبل التدمير الخاص بالمرَح والنصر الظافر.

إن النزوع إلى الوفرة، الذي يشكل دعامة صورة المأدبة الشعبية، يصطدم ويتداخل بالضد مع الجشع والأنانية الفردية والطبقية. هنا وهناك، نجد عبارت مثل «كثير»، «أكثر»، لكن بين كل من تصور العالم وحكم القيمة اختلافات عميقة. في أدب الطبقات، تكون صور المأدبة معقدة ومتناقضة؛ إن نفسها، مرادف للوفرة الشعبية الموروثة عن الفلكلور، لا تعيش في انسجام مع الجسد المحدود، الفردي والأناني. إن صور البطن المنتفخ، والفم المفغر واسعاً والقضيب (الذكر) الضخم وصورة الإنسان المتخم الشعبية الإيجابية، المتصلة بصور المأدبة تكشف الطابع المعقد والمتناقض ذاته. إن البطن المنتفخ عند شياطين الخصوبة والأبطال الشعبيين المسرفين في الأكل (مثلا، غارغانتويا الحكايات الخرافية) يتحول إلى كرش ضخمة للراهب السِّيمُوني الذي لا يشبع. بين هذه الحدود القصوى، تشهد الصور حياة منشطرة، معقدة ومتناقضة.

في القرن السابع عشر كان غرو غيوم Gros - Guillaume، (أحد المضحكين الثلاثة) واحداً من ضمن الممثلين والمعلمين المفضلين للهزل الشعبي. ومن شدة ما كان ضخما بنحو مهول «كان ينبغي عليه أن يقوم بخطوات عديدة كي يلمس سرَّته». كان يتمنطق حزاما في موضعين، أسفل صدره، وأسفل سرَّته، إلى حد أن جسمه يبدو على هيئة برميل للخمر، وكان يضع على وجهه مسحوق الطحين بكثرة والذي كان يتطاير في كل الاتجاهات ما إن يخطو أو يتحرك. وعلى هذا النحو، فإن هيئته تمثل التجسيم الجسدي للخبز والخمر. إن هذا الإسراف المتنقل لمتاع الدنيا كان يستمتع بشهرة كاسحة لدى جماهير



الشعب. ويعد غرو غيوم تجسيداً لطوباوية المأدبة، هذه الطوباوية المرحة والشمولية لـ«قرن زحل» العائد إلى الأرض. إن قداسة ونقاء هذا البطن السَّخي ليسا موضع شك بالطبع. لكن هناك أيضاً كرش Mister Pickwick، لا شك أنه يستلهم غرو غيوم (وللدقة أكثر، من زملائه الانجليز، البهلوانات الشعبيين)؛ إن الشعب الانجليزي استحسنه وسوف يواصل الإشادة به دوما؛ لكن هذه الكرش كانت معقدة ومتناقضة أكثر من برميل خمر غرو غيوم.

إن الانشطار والتناقض الداخلي لصور المأدبة الشعبية موجودان في أجناس وتنويعات متعددة جداً في الأدب العالمي. ويعتبر مختصر غارسيا الذي فحصناه للتو إحدى هذه التنويعات.

سوف نقارب الآن ظواهر أخرى مشابهة من الفترة ذاتها. في **الأشعار اللاتينية المنسوبة لوالتر ميبس**[(١)] **Walter Mapes** نجد Le Magister Golias de quodam abbate. إن هذا العمل يصف يوماً من أيام راهب، رئيس دير، يطفح بالأحداث المتعلقة حصرياً بالحياة المادية والجسدية، وبالدرجة الأولى، بالإسراف في الشرب والأكل. إن وصف أحداث الحياة الجسدية تلك (لأن الراهب لا يعرف حياة غيرها) يكتسي طابعاً غروتيسكيا لافتا: كل شيء مبالغ فيه إلى الحد الأقصى، يقدم المؤلف قوائم لا نهاية لها للأطعمة المتنوعة التي يلتهمها الراهب. ويبدأ بشرح الوسائل التي يستخدمها الراهب كي يفرغ ما في بطنه (هكذا يبتدئ اليوم). إن الصور المادية والجسدية تعيش حياة مزدوجة متناقضة. إذ نسمع فيها نبض الجسد العملاق يخفق في الحضن الذي شهد ولادتها[(٢)]. لكن هذا النبض العملاق ضعيف، ذو خفقان، لأن هذه

---

(١) انظر: Poems attrib. to Walter Mapes, éd. Th. Wright, Londres,1841

(٢) من المفترض أن هذا العمل قد كتب من طرف «المعلم جولياس». وهو اسم مستعار يتخذه رجل ماجن، خارج من الربقة المعتادة للحياة، هارب من التصورات الرسمية.=



الصور منفصلة عما برّر نموها وإفراطها، وعما كان يربطها بالوفرة الشعبية. إن «انتصار» راهب معين في المائدة هو انتصار مسروق، لأنه لا يكمل شيئاً. إن الصورة الإيجابية «للطعام الوافر» والصورة السلبية للنَّهَم الطفيلي قد انصهرتا في كل واحد متواتر ومتناقض داخليا.

هناك قطعة أخيرة من الكتاب عينه، **سفر رؤيا جولياس**، تنبني تحديداً بالطريقة نفسها. لكن هنا، يشدد المؤلف على أن رئيس الدير، الذي يبتلع بقوة الخمر من النوع الجيد، يترك لرهبانه نوعاً رخيصاً من النبيذ. إننا نسمع احتجاج الأخ يوحنا الذي يتهم رئيس الدير، بأنه يحب الخمر الجيد، بينما يرفض ويخشى الإشراف على المعركة لتخليص حقل كروم الدير.

في الأدب المسلّي اللاتيني للقرنين ١٢ و١٣، عادة ما تركز صور المأدبة، وكذلك الصور المتصلة بالفحولة، على شخصية راهب سكير، منهوم وفاسق. وهذه الصورة معقدة بما فيه الكفاية، كما أنها متواترة. أولاً، بما أنه منغمس بإفراط في الحياة المادية والجسدية، فإن الراهب على النقيض مما هو مفترض فيه. ثانياً، إن نهمه المفرط هو تطفل الخامل النومة. وفي الوقت نفسه، فإنه بالنسبة للمؤلفين الناطق باسم مبدأ «الدسم»: من أكل وشرب وفحولة وفرح. إن مؤلفي هذه الحكايات

=وكان ينطبق هذا الاسم المستعار أيضاً على السكارى، المعربدون، الذين يحبون ملذات الحياة. كما نعلم أن «المتشردين» كان يطلق عليهم «جالوتيون». وفي التأصيل، كان لهذه الكلمة تفسير مزدوج: من جهة، هي مشتقة من الكلمة اللاتينية gula (الجشع) ومن الاسم جالوث. وقد كان التفسيران متداولان، كما لم يكن بينهما أي تعارض من المنظور الدلالي. وقد برهن الفيلولوجيان الإيطاليان ف. نيري وف. إرمني F. Neri,F. Ermini عن وجود «دورة جالوت» مميزة. جالوت، عملاق الانجيل، تم وضعه من طرف القديس أغسطين وبيدا المهيب Béde le Vénérable، في مقابل المسيحية بصفته تجسيد للمبدأ المضاد للمسيحية. وقد أخذت الخرافات والأغاني تحاك حول هذه الشخصية التي أصبحت رمزاً للشره والإفراط في الشرب. والظاهر أن هذا الاسم قد أزاح العديد من الأسماء الفلكلورية المحلية لعمالقة يجسدون الجسد الغروتيسكي.



يقدمون في صورهم العناصر المتزامنة الثلاثة: لا نستطيع تحديد أين ينتهي المديح وأين يبتدئ التوبيخ. لأن مثل التقشف العليا هي أقل ما يهتم به المؤلفون. إذ دائماً يتم التأكيد على العنصر «الدسم». إننا نسمع صوت رجل الدين، هذا الصوت الذي يعود أصله إلى ديقريطس، والذي يجِدُّ في تمثيل القيم المادية والجسدية، ومع ذلك يظل عند حدود منظومة تصورات رجال الدين. بالطبع، كانت هذه الأعمال قريبة من التسليات، من الفرح، من أيام المرافع التي كان يباح خلالها كل أصناف الفجور.

سوف نفحص حكاية من هذا الصنف الذي كان يتمتع بشهرة واسعة. وموضوعها بسيط جداً: اعتاد راهب قضاء ليله صحبة امراة متزوجة إلى أن جاء يوم باغته فيه زوجها بالجرم المشهود وخَصَاه خصاء. إن المؤلفين يشفقون على الراهب أكثر منه على الزوج. ولتشخيص «عفة» المرأة، من باب السخرية، يتم ذكر عدد عشاقها الذي يفوق كل توقع. وفي حقيقة الأمر، إن هذه الحكاية ليست سوى «مقلباً تراجيدياً عن ضياع قضيب الراهب». إن العدد المهم من المخطوطات التي نعرفها بداية من القرن ١٣ تشهد على شهرتها. في الكثير من هذه المخطوطات، تقدم في شكل «موعظة مرحة»، بينما في القرن ١٥ تتخذ شكل «الآلام» Passion. في المدونة الباريسية Codex parisianus ترد هذه الحكاية بعنوان Passio cuiusdem monachi، آلام راهب. وفي تقديمها بصفتها قراءة إنجيلية، فإنها تبتدئ بالكلمات التالية: في ذلك الزمان...». وفي حقيقة الأمر إنها «مأثرة آلام كرنفالية».

ومن بين الموضوعات الأكثر انتشاراً في أدب التسليات اللاتيني في القرنين ١٢ و١٣، كانت هي موضوعة علو رجل الدين على الفارس فيما يتصل بالحب. إن **مجمع الغرام بِرُومِيرْمُون** الذي يصف مجمع نساء قد وصل إلينا من القرن الثاني عشر. في خطاباتهن، تمتدح النساء علو رجال الدين على الفرسان فيما يتصل بالحب. وتناولت الكثير من



مؤلفات القرن ١٣ موضوعات مشابهة، فيها استعراض لمجامع ومجالس رجال الدين وهم ملتئمون للدفاع عن حق الرهبان في أن تكون لهم زوجات ومحظيات. وتدل على هذا الحق الكثير من الإحالات البارودية إلى الإنجيل ونصوص مقدسة أخرى[١].

في جميع هذه المؤلفات، تصير شخصية رجل الدين أو الراهب على نحو متناقض ناطقة باسم الفحولة والوفرة المادية والجسدية. إن الأخ يوحنا وبانورج هما في طور الإعداد مسبقاً. وبعد هذا الاستطراد، نعود إلى صور المأدبة.

في الفترة نفسها، تطور تقليد المأدبة القروسطي في اتجاهين مختلفين: في قداديس السكارى البارودية وفي العمل الغنائي للجوالين باللغة اللاتينية. إن هذه الظواهر معروفة جداً ولا تتطلب فحصاً مفصلاً. وإلى جانب قداديس السكارى البارودية (Missa de potatoribus أو Potatorum missa) كانت توجد قداديس اللاعبين Officium lusorum وأحياناً أيضاً العنصران الاثنان: الخمر واللعب، كانا يجتمعان في القداس نفسه. كانت هذه القداديس تتبع أحياناً بصرامة نص الشعائر الحقيقية. إن صور الخمر وإدمان الشرب تكاد تكون محرومة كلياً من الطابع المزدوج الأضداد. ومن حيث طبيعتها، فإن هذه المؤلفات تعتبر بالأحري أقرب إلى التحريفات البارودية السطحية للأزمنة الحديثة. في أشعار الجوالين، صور الشرب والأكل واللعب والحب تكشف علاقاتها بأشكال الاحتفال الشعبي. كما نجد تأثير التقليد القديم لأغاني شرب الخمرة. لكن، في المجمل، فإن صور المأدبة تسلك الطريق الجديد للتطور الفردي والغنائي.

هكذا يبدو تقليد المأدبة في أدب التسلية والاحتفال اللاتيني في

---

(١) إن الخلاف بين رجل الدين والفارس قد تناولته كذلك مؤلفات مكتوبة باللغة العامية (انظر: ش. أولمونت، H. Oulmont مناظرات رجل الدين والفارس، باريس، ١٩١١).



العصر الوسيط. إن تأثيره في رابليه أكيد تماماً، بالطبع. كما أن هذه الأعمال تكتسي قيمة تفسيرية كبيرة، بصفتها ظواهر متقاربة ومتوازية.

ما هي وظائف صور المأدبة في التقليد القروسطي الذي قمنا بتعريفه في الحين؟

في كل موضع، بداية من العشاء القبرصي وصولاً إلى مواعظ زينون والهجائيات والباروديات الأقرب إلينا في القرنين ١٥ و١٦، تحرر صور المأدبة الكلام، تمد العمل كله بنبرة متحررة لا خوف فيها. في ندوة العصر الوسيط، خلافاً لندوة العصر القديم، ليس هناك خطابات ولا مناظرات فلسفية، في أغلب الحالات. لكن العمل كله، في المجمل، حجمه اللفظي كله، مشبع بروح المأدبة. إن اللعب غير المقيد بالأمور المقدسة يمثل الحمولة الأساسية للندوة القروسطية. لا يتعلق الأمر بنزعة عدمية ولا بفرح بدائي مستمد من إسفال السامي. لن نستوعب روح الندوة الغروتيسكية إن لم نأخذ في الحسبان العنصر الإيجابي بعمق ألا وهو الانتصار الظافر الملازم لكل صورة من صور المأدبة ذات الأصل الفلكلوري. إن الوعي بقوتها الإنسانية، المادية والجسدية الخالصة يخترق الندوة الغروتيسكية. إن الإنسان لا يخشى العالم، لقد قهره، إنه يتذوقه. في جو هذا التذوق المنتصر، يتخذ العالم مظهراً جديداً: حصاد يفيض على الحاجة، نماء سخي. كل المخاوف الزهدية تتبدد (وحدهم المغتصِبون والمدافعون عن العالم القديم يقبلون على مطاردة المآدب).

إن أحاديث المأدبة شمولية ومادية في الآن معاً. ولذلك فإن الندوة الغروتيسكية تحرف وتسفل بطريقة بارودية كل انتصار مثالي، صوفي، تقشفي محض على العالم (أي انتصار العقل المجرد). في ندوة العصر الوسيط الغروتيسكية نجد دوماً تقريباً عنصراً من عناصر التحريف الباروديّ **للعشاء la Cène**. إن هذه السمات تستمر حتى حينما تكون الندوة تابعة إلى حد أقصى للنزعة شديدة الهجائية.

أن يدخل على لغة رجال الدين والمدارس كم هائل من التحريفات



اللفظية «المستخدمة في الأحاديث»، ونصوص مقدسة لها صلة بالشرب والأكل، فذلك يشهد على قدرة هؤلاء الكبيرة على تحرير الكلام. إن هذه الألفاظ المحرفة كانت تستعمَل أثناء أي مأدبة عادية. كانت النصوص المقدسة والعبارات الليتورجية، وشذرات من الأدعية معكوسة بالمقلوب، مسفَلة، ترافق حرفيا كل كأس من الكؤوس، وكل لقمة. إن خطاب الأخ يوحنا، وخاصة «أحاديث السكارى حتى الثمالة»، دليل ساطع على ذلك في كتاب رابليه. لقد سبق لنا ذكر شهادة هنري إتيان بهذا الخصوص. إن كل هذه الألفاظ المحرفة المتبادلة حول المائدة (التي لا تزال حية حتى اليوم)هي إرث العصر الوسيط، كما هي بقايا من الندوة الغروتيسكية.

بعض معاصري رابليه: كالفان، شارل دو سانت مارث، فولتي وآخرين، Calvin,Charles de Sainte - Marthe,Voultée يربطون مباشرة الاتجاهات والحالات الذهنية الملحة والمادية بأجواء المائدة؛ إنهم يعرّفون هذه الاتجاهات بصفتها نوع من مجون المائدة.

في العصر الوسيط وفي عهد رابليه، كان لـ«مجون المائدة» ذاك طابع ديمقراطي. وبقدر مهم، فإن تنويعه الانجليزي، في عهد شيكسبير، كان هو نزعة مجون للمائدة عند حلقة نيوش وروبير غرين Newsh, Robert Green؛ في فرنسا، كان من أتباعه المقربون الشعراء الماجنون: سان آمان، ثيوفيل دو فيو، داسوسي. لاحقاً، اتخذ هذا التقليد شكل الإلحاد الأرستقراطي والمادية، والذي يتمثل أكبر معبر عنه في فرنسا القرن ١٧، عربدات حلقة فوندوم Vendôme.

لا يمكن الاستهانة بدور أحاديث المأدبة المتحررة من الخوف ومن التقوى، سواء في تاريخ الأدب أو في تاريخ الفكر المادي.

إننا اتبعنا فحسب المسار اللاتيني للندوة القروسطية. لكن صور المأدبة قد لعبت أيضاً دوراً بارزاً في الأدب المكتوب باللغة العامية، في التقليد الشفوي الشعبي. إنها تتمتع بأهمية بالغة في كل خرافات العمالقة



(مثلاً في التقليد الشعبي لخرافات غارغانتويا وفي العمل الشعبي الذي شكل مصدراً لرابليه). كان هناك حلقة من الخرافات الشعبية جداً، التي تحكي عن بلد النَّهم والكسل الطوباوي (مثلاً خرافة أرض النعيم Pays de cocagne)[1]. إننا نجد أثراً لهذه الخرافات في كثير من ذخائر الأدب القروسطي. مثلاً رواية أوكاسان ونيكوليت تصف بلاد طورلور. إنه «العالم بالمقلوب»: الملك يلد والملكة تخوض الحروب. وهذه الحرب كرنفالية خالصة: فالمتحاربون يقذفون بعضهم بقطع الجبن، والتفاح المطبوخ والفطر (و يعتبرالملك الذي يلد والحرب بمواد غذائية صور شعبية بامتياز) في غيون دو بوردو، Guillon de Bordeaux نجد أرضا يكثر فيها الخبز بغزارة وهو ليس في ملك أي كان. ويصف كتاب **رحلة بانورج، تلميذ بانتاغرويل في البر والبحر، إلى جزر مجهولة وعجيبة**[2]، بلداً طوباوياً حيث الجبال مصنوعة من الزبدة والطحين، والأنهار من حليب، وحيث تنمو الأرغفة الساخنة كالفطر، إلخ.

ونجد مرة أخرى تأثير هذا الدور من الخرافات في وقائع مقام ألكوفريباس داخل فم بانتاغرويل (نمط الخلاص مقابل الأداء) وفي واقعة حرب الدمى[3]. إن صور المأدبة تلعب دوراً مسيطراً في بلورة موضوعة شعبية إلى حد أقصى في العصر الوسيط، إنها موضوعة الخصام بين السمين والنحيف. وبالفعل، فقد تم تناول هذه الموضوعة

---

(١) تم نشره في ديوان مَيون Méon المجلد الرابع، ص١٧٥.

(٢) لما كان رابليه يزال على قيد الحياة، تمت إعادة نشر هذا الكتاب سبع مرات، وضمنها بعناوين مغايرة، ولأنه كتب بتأثير من الكتابين الأولين لرابليه، فإن هذا العمل قد تم استخدامه بدوره في كتابه الرابع (واقعة حرب الدمى والعملاق برانغنريي).

(٣) في كتابه Schlaraffenland (أرض النعيم) يصف هانز ساك بلدا حيث التبطل والكسل والنهم أمور مرحب بها؛ ويتم فيه تكريم من يتميز بالتبطل والنهم؛ ومن يصارع النقانق يتم تكريسه فارسا؛ وتتم مكافأة من يكثرون النوم، إلخ. إننا نلفي صورا مشابهة لتلك التي عند رابليه: واقعة حرب الدمى ومقام ألكوفريباس في فم بانتاغرويل. لكننا نجد عند هانز ساك حضوراً قوياً للموعظة التي تغيب عند رابليه.



كثيراً وبطرق متنوعة جداً[1]. إن رابليه يثري بدوره هذه الموضوعة في تعداده للأطباق الهزيلة والدسمة التي يقدمها عبدة الطعام، المسرفون في الأكل إلى معبودهم، في واقعة حرب الدمى. وقد تمثل مصدر رابليه في قصيدة من نهاية القرن الثالث عشر: «معركة الصوم وآكل اللحم» (وفي نهاية القرن ١٥ يستعملها موليني Molinet في **مناظرات بين اللحم والسمك**). وهناك قصيدة من القرن ١٣ تصف حربا بين ملكين عظيمين: الأول يجسد التقشف، والثاني، الطعام الدسم. ويتم وصف جيش «آكل اللحم»، الذي يتشكل جنوده المشاة من نقانق، وسجق، إلخ؛ ويشارك في المعركة الجبن الطري والزبدة والقشدة، إلخ.

وأخيراً نشير إلى تأثير صور المأدبة المهم في الهزليات والمقالب بجميع أشكال هزل الشارع الشعبي. نعلم أن الشخصيات المهرجة الوطنية قد استعارت أسماءها من أطباق مميزة (هانز وورست، بيكلهيرنغ Pikkelhering، إلخ).

في القرن ١٦، تم ببلاط شارل التاسع تقديم مسرحيةهزلية بعنوان **الموتى الأحياء**. وهذا موضوعها: يظن محامي يشكو من خلل عقلي أنه قد مات؛ توقف عن الأكل وعن الشرب، وظل مستلقياً على فراشه بدون حراك. وبغية علاجه، تظاهر قريب له بأنه ميت وأمر بأن يوضع على المائدة وكأنه جثة في غرفة المحامي. وشرع الحاضرون جميعهم يبكون الجثة المزعومة، بينما هذه الأخيرة، الممدودة على المائدة، تقوم بإيماءات مضحكة جداً حيث شرع الجميع يضحك بما فيهم الميت المزعوم. إنها الخطوة الأولى نحو العلاج. بعدها، أخذ القريب الميت،

---

(١) وقد استمر تداول هذه الموضوعة في القرن ١٦، وتشهد على ذلك لوحات بروغل لوفيوه: Breughel le Vieux مطبوعتان: «مطبخ سمين» و«مطبخ هزيل». والدراسات: «معركة ثلاثاء المرفع والصوم»، وأخيراً «المباراة بين الصوم والكرنفال»؛ كل هذه اللوحات أنجزت حوالي ١٥٦٠.



المستلقي فوق المائدة، يأكل ويشرب. ويتم إقناع المحامي بأن الموتى يأكلون ويشربون هم أيضاً، فشرع بدوره يأكل ويشرب وشفي تماماً. هكذا، فإن الضحك والطعام والشراب ينتصرون على الموت. إن هذا النمط يذكرنا بقصة بترونيوس Pétrone، **سيدة إيفيز العفيفة** (المقتطفة من الساتريكون[1] Satiricon).

في الأدب القروسطي المكتوب والشفوي، باللغة العامية، ترتبط صور المأدبة على نحو وثيق جداً بصور الجسد الغروتيسكية، حيث أن عدداً من هذه الأعمال لا يمكن تحليلها سوى في فصلنا القادم الذي سنفرده للتصور الغروتيسكي للجسد.

والآن هذه بضع كلمات عن تقليد المأدبة الإيطالي. في أشعار كل من بولشي، بيرني وأريوست Arioste تلعب صور المادبة دوراً رئيسياً، خاصة عند الأوليين. وتزداد أهمية هذا الدور أكثر عند فولنغو Folengo، سواء في أعماله باللغة الإيطالية أو باللغة الماكارونية. بل إن صور المأدبة واستعارات ومشابه «المطعم» التي لا حصر لها تمثل أفكاراً راسخة. في الشعر الماكاروني، تصور الأولمب على أنها بلد دسم بجبال من الجبن، وبحار من الحليب فيها تسبح قطع لحم مهرَّمة وفطائر، وربَّات الشعر فيه هن الطباخات. ويصف فولنغو مطبخ الآلهة بكل تفاصيله على امتداد مائة وثمانين بيت شعري؛ والرحيق هو عبارة عن مرق دسم للحم الخنزير بالتوابل، إلخ. إن دور هذه الصور الهدام والمجدد دور بديهي، وكذا الشأن بالنسبة لطابعها الضعيف والمحدود: إننا نلاحظ بالفعل شبه هيمنة العنصر الأدبي بشدة؛ إن فرح المأدبة المنتصر قد اضمحل، ولم تعد له أي شمولية أصيلة، كما يغيب تقريباً مظهر الطوباوية الشعبي. لانستطيع نكران تأثير معين لفولنغو على رابليه، لكنه لا يخص سوى العناصر السطحية، وفي المحصلة، ليس له تأثير كبير جداً.

---

(١) هناك معلومات متوفرة في غيون Guillon دروس متنوعة، المجلد الأول، الفصل ١٥.



هكذا يبدو تقليد صور المأدبة في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، الذي صار رابليه وريثاً له، ومعلمه العظيم. إننا نشهد في أعماله انتصار المبدأ الإيجابي، الظافر والمحرر للصور. إن النزعة الملازمة للشمولية وللوفرة تظهر بكل قوتها.

مع ذلك، فإن رابليه يعرف أيضاً الرهبان الكسالى والمسرفين في الأكل؛ إذ عنهم يكشف النقاب في الفصل: «لماذا يخدم الرهبان طوعا في المطبخ»[1]؟ من الكتاب الرابع. في وصفه لهوايات غارغانتويا بينما يتابع تربيته المدرسية، يوجه رابليه هجاء لإسراف بطله في الأكل (إن هوايات غارغانتويا تستحضر كثيراً يوماً من أيام «رئيس دير معين») ومع هذا، فإن المظهر الهجائي الصرف محدود جداً وثانوي.

إن امتداح غاستر Gaster، إله الطعام، يكتسي على الضد من ذلك طابعاً معقداً جداً. إن هذه المدائح، وكذلك الفصول السابقة (عبدة الطعام وأضحياتهم المطبخية المبالغ فيها لغاستر) تصف الصراع الذي تخوضه نزعتان متعارضتان. إن وفرة المائدة تقترن بنهم عبدة الطعام المحض، الذين يعبدون بطن إلههم، بينما قام غاستر «بإرسال رهبانه المنافقين الأشبه بالقردة المضحكين إلى كرسيه المثقوب من أجل النظر والاعتبار والتفلسف، وتأمل أي ألوهية تلك التي سوف يجدونها في غائطه»[2].

في خلفية هذه الصور السلبية لفن المطبخ الأجوف (إن النفي لا يشمل الأطباق والخمور المقدمة إلى عبدة الطعام) تسمو صورة غاستر القوية، خالق ومبدع لكل الثقافة التقنية الإنسانية.

قد نجد في الدراسات الرابليهية الرأي القائل بأن الاحتفال بغاستر يضم في أحشائه بذور المادية التاريخية. وهذا قول سديد وغير سديد في

---

(١) لابلياد، ٥٦٨، كتاب الجيب، المجلد الرابع، ص١٧٧.
(٢) الأعمال، لابلياد، ص٧٠٨، كتاب الجيب، المجلد الرابع، ص٥٣١.



الآن معاً. يستحيل أن يتعلق الأمر بملاقيح المادية التاريخية، بالمعنى الضيق للكلمة، في المرحلة التاريخية التي كان يكتب فيها رابليه. لكن لا نستطيع بأي حال من الأحوال أن نرى في ذلك «مادية المعدة» بدائية فحسب. إن غاستر، الذي أنشأ الزراعة، ووسائل حفظ الزرع، والأسلحة لحمايته، ووسائل نقله، بناء المدن والأسوار، وفن تدميرها، والذي تبعا لذلك، قد أنشأ العلوم (الرياضيات، علم الفلك، الطب، إلخ)، إن غاستر هذا ليس بمثابة البطن البيولوجي لمخلوق حيواني، وإنما هو يجسد الحاجيات المادية لجماعة إنسانية منظَّمة. إن هذا البطن يدرس العالم من أجل قهره وإخضاعه. ولذلك فإن امتداح غاستر يسمح برؤية نبرات مأدبة منتصرة في نهاية التمثيل التي تتحول إلى توهيم تقني بغزوات ومخترعات غاستر المقبلة. لكن رغم ذلك تختلط بهذه النبرات أصوات مستهجِنة سلبية، لأن غاستر أناني، شره وغير عادل: لئن كان قد أنشأ وسيلة بناء المدن فإنه أنشأ أيضاً وسيلة تدميرها، أي الحرب. وهذا ما يحدد طابع الشخصية المعقد جداً، ويدخِل تناقضاً باطنياً عميقاً في هذه الشخصية التي لم يستطع رابليه أن يجد لها حلاً حقيقياً. كما أنه لم يسع حتى إلى حل المشكل: إنه يترك تناقض الحياة المعقد، لاقتناعه بأن الزمن القاهر قادر على أن يجد لذلك مخرجاً.

نشير إلى أن صور المأدبة المنتصرة لها دائماً صبغة تاريخية، وهذا يبرز على الأخص في الحادثة التي تحولت فيها المحرقة المستعملة في حرق الفرسان إلى موقد للطبخ: وتجري المأدبة نوعاً ما في العصر الجديد، مثلما أن مأدبة الكرنفال حدثت في مستقبل طوباوي، في زمن زحل العائد. الزمن المرِح، المنتصر يتكلم لغة صور المأدبة. وكما سبق لنا شرح ذلك، فإن هذه الفكرة ما تزال حية في أنخاب يوم الناس هذا.

إننا لم نقارب بعد جانباً شديد الأهمية في صور المأدبة: إنه الصلة المميزة للأكل بالموت وبالجحيم. ومن ضمن معاني عديدة، كانت كلمة «مات» تعني «ابتُلِعَ»، «أُكِل». وعند رابليه، ترتبط صور الجحيم



على نحو متين بصور الأكل والشرب. لكن للجحيم كذلك دلالة «الأسفل» الجسدي الطبوغرافية، كما أنه يصفه في أشكال الكرنفال. ويعتبر الجحيم إحدى أشد حبكات كتاب رابليه أهمية، وكل أدب عصر النهضة (و لهذا السبب يفتتح دانتي Dante هذا الأدب).

سوف نفرد فصلاً خاصاً لصور «الأسفل» المادي والجسدي والجحيم؛ أما الآن، فلنعد إلى مظهر صور المأدبة الذي يربطها بالجحيم وبالموت.

ونؤكد مرة أخرى، على سبيل الخاتمة، بأن في تقليد الاحتفال الشعبي (وعند رابليه) تتميز صور المأدبة بوضوح عن تلك المتعلقة بالأكل في الحياة الخاصة، عن النهم وإدمان الخمر اللذان جرت بهما العادة، مثلما يظهران في بدايات الأدب البرجوازي. وتعد هذه الأخيرة تعبيراً عن إشباع الفرد الأناني لحاجته وأخذ كفايته حد التخمة، تعبيراً عن متعة فردية وليس عن انتصار مجموع الشعب. إنها معزولة عن سيرورة الكد والصراع، مفصولة عن الساحة العامة ومنحصرة داخل البيت والغرفة («وفرة منزلية»)؛ ليست الوليمة العظيمة، وإنما هي وجبة طعام منزلي بسيط، وعند العتبة يقف متسولون جوعى؛ وإذا كانت هذه الصور مبالغ فيها، فهي ليست سوى تعبير عن الجشع وليست عن شعور بعدالة اجتماعية. إنها الحياة اليومية الثابتة التي تفتقد كل امتداد رمزي وقيمة شمولية، بغض النظر عن معرفة ما إذا كان الوصف هجائياً جداً، أي سلبي أو إيجابي محض (بصفته إشباع).

وخلافاً لذلك، فإن صورة الأكل والشرب في الاحتفال الشعبي لا تقتسم شيئاً مشتركاً مع الحياة اليومية الثابتة وإرضاء فرد مفرد. إن هذه الصور فاعلة ومنتصرة بعمق، لأنها تكمل سيرورة الكد والصراع ضد العالم الذي يخوضه الإنسان الذي يعيش في المجتمع. إنها شمولية لأنها تختلط عضوياً بمقولات الحياة والموت والانبعاث والتجديد. إنها تختلط عضوياً كذلك بفكرة الحقيقة المتحررة والجلية، التي لا تعرف



خوفا ولا تقوى، والتي تنطق بالكلام الحكيم. وأخيراً، إنها مشبعة بفكرة الزمن المرِح، الذي يسير نحو مستقبل أفضل، الذي سوف يغير ويجدد كل شيء في طريقه.

لم يتم إلى الآن فهم هذا التفرد العميق الذي تزخر به صور المأدبة الشعبية. لقد جرت العادة على تأويلها على مستوى الحياة الخاصة ووصفها بالـ «واقعية المبتذلة». ولهذا السبب لم يتم فهم ولا شرح سحرها الفريد، ولا دورها الكبير الذي لعبته في الأدب والفن وتصورات الماضي. كما لم تتم دراسة الحياة المتناقضة لصور المأدبة الشعبية في منظومات إيديولوجيات الطبقات حيث تم ردُّها إلى اليومي، وحيث تؤدي إلى الاضمحلال، وذلك على درجة تتفاوت حسب مختلف مراحل تطور الطبقات. وهكذا، في الفن الفلاماني **Flamand** حافظت صور المأدبة على طبيعتها الإيجابية، مع ردها إلى اليومي البورجوازي، وإن بدرجة أقل، وهذا ما يفسر قوتها وسحرها في الرسم الفلاماني. وفي هذا المجال أيضاً، فإن الدراسة العميقة جداً لثقافة الماضي الشعبية هي ما سوف يسمح بوضع مجموعة من القضايا الرئيسية وإيجاد حل لها بطريقة جديدة.




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الخامس

صورة الجسد الغروتيسكية عند رابليه ومصادرها

في مجموعة صور المأدبة التي قمنا بدراستها للتو، استطعنا رصد تضخيمات ومبالغات بارزة بوضوح. وهذه التضخيمات نفسها توجد في صور الجسد والحياة الجسدية، وكذلك في صور أخرى. لكنها ظاهرة بوضوح أشد في صور الجسد وصور الطعام. وهنا أيضاً ينبغي استقصاء المصدر الرئيسي والمبدأ الخلاق لكل صيغ المبالغة والتضخيم الأخرى في الكون الرابليهي، مصدر كل كثرة ووفرة مفرطة.

إن التضخيم والمبالغة والكثرة والإفراط هي، برأي الجميع، أشد العلامات المميزة الظاهرة في الأسلوب الغروتيسكي.

إن الباحث الألماني شنيغانس Schneegans هو من قام بالمحاولة الأكثر اتساقاً وثراء بغية إعادة رسم تاريخ الغروتيسك وتقديم نظرية له. ويفرد كتابه **تاريخ السخرية الغروتيسكية** (١٨٩٤) مكانة مهمة لرابليه (ما يقرب من نصف الكتاب). وأكثر من هذا، نستطيع القول إن المؤلّف يوجه صوب رابليه تاريخ ونظرية الهجاء الغروتيسكي. ورغم أنه يتسم بالدقة والاتساق، فإن تأويل الصورة الغروتيسكية الذي يقدمه شنيغانس يبدو لنا غير صائب بالأساس. وفي الوقت نفسه، فإن أخطاءه نموذجية إلى حد أقصى؛ إنها تتكرر في الأغلبية الساحقة للأعمال حول الموضوع نفسه التي ظهرت قبل كتابه وبالأخص بعده. إن شنيغانس



يجهل الازدواجية الضدية العميقة والأساسية التي يتسم بها الغروتيسك حيث لا يرى سوى تضخيماً معيباً متحققاً لأغراض هجائية صرف. وبما أن هذا المسلك في تناول الغروتيسك يعد نموذجيا بامتياز، سوف نفتتح فصلنا هذا بنقد لتصورات شنيغانس.

يشدد المؤلف على التمييز الصارم بين ثلاثة أنواع أو أصناف هزلية، الهزل المضحك (possenhaft)، الهزل المتهكم والهزل الغروتيسكي. وبغية الفصل بينها، يقوم بتحليل ثلاث أمثلة.

بالنسبة للمثال الأول، يذكر مشهداً من الكوميديا ديلارتي الإيطالية (وقد ذكره قبله فلوجل ثم فيشر). توجه رجل تأتاء بالكلام إلى أرلوكان، المهرج، وقد عجز عن النطق بكلمة عسيرة: قام بمجهود فظيع، احتبس الهواء في جوفه، انتفخت أوداجه، خرجت عيناه من محجريهما، «يخال المرء أنه يعاني آلام ومخاض الولادة». وفي نهاية المطاف، بعد أن عيل صبره، هبَّ أرلوكان لنجدة التأتاء مستعملاً وسيلة غير متوقعة: «وجه له ضربة بالرأس على مستوى البطن، وخرجت الكلمة العسيرة إلى النور».

وكمثال للهزل المتهكم، يذكر شنيغانس ملحمة سكارون التهكمية، **فرجيل المنحرف**؛ وبغية الحط من صور **الإنياذة** السامية، في كل مكان يضع سكارون في الواجهة مشاهد الحياة المادية والجسدية، وهكذا تنظف **هيكوب** فراشها، و**ديدون**، مثل كل الأفريقيات، لها أنف أفطس، و**إيني** تجذبه بطراوتها وعافيتها، إلخ.

وأخيراً، وكي يضرب مثالاً للهزل الغروتيسكي، يذكر المؤلف صوراً من صور رابليه، وجمل الأخ يوحنا الذي يقول «وحده ظل برج الدير مخصب» وبأن رداء الرهبنة قد يعيد للكلب فحولته المفقودة، ومشروع بانورج لبناء سور باريس بواسطة أعضاء تناسلية.

إن شنيغانس يبرز الطابع المختلف للضحك في هذه الأنواع الثلاثة. في الحالة الأولى (الهزل المضحك)، الضحك مباشر، ساذج، ولا



بغض فيه (حتى الرجل التأتاء استطاع الضحك من مآسيه). في الحالة الثانية (المتهكم)، هناك قدر من الدهاء في الحط من الأمور السامية؛ إضافة إلى ذلك، فإن الضحك هنا غير مباشر، إذ ينبغي معرفة الإنياذة للحكم عليه. في الحالة الثالثة (الغروتيسك)، نشهد استهزاء ببعض الظواهر الاجتماعية (فجور الرهبان، خِسَّة نساء باريس) وذلك بالمبالغة في هذه الرذائل إلى الحد الأقصى؛ وفي هذا السياق، فإن الضحك غير مباشر، إذ ينبغي للقارئ أن يعرف الظواهر الاجتماعية المستهدفة.

يستند شنيغانس إلى أطروحات الجمالية السيكولوجية الشكلية كي يبرر التمييز بين أنواع الضحك الثلاثة تلك. إن الضحك مبني على الفارق الموجود بين مشاعر الرضى وعدمه. وهذا ينسحب على الأنواع الثلاثة، بينما الاختلافات التي تفصل بينها هي نتيجة للمصادر المتنوعة للرضى وعدم الرضى ولتوليفاتها المتعددة.

وهكذا، في المثال الأول (التهريج) يولد الشعور بعدم الرضى من الطابع غير المتوقع والمثير في العلاج الذي قُدِّم للتأتاء؛ أما الشعور بالرضى، فهو نابع من نجاح تصرف أرلوكان.

في الحالة الثانية (المتهكم) يأتي الرضى من إسفال الأشياء السامية، التي تصبح حتماً مُضجِرة. من المتعب النظر إلى الأعلى، إذ نرغب في أن نطرق أبصارنا. وكلما كانت هيمنة الأشياء السامية قوية وطويلة، كلما نجم عن هزمها وإسقاطها شعور بالرضى. وهذا ما يفسر النجاح العظيم الذي تعرفه الباروديات والتحريفات حينما تكون راهنية، أي حينما يكون السامي قد أصاب القراء بالضجر مسبقاً. وهكذا، فإن معارضات سكارون الأدبية، التي كانت تستهدف استبداد ماليرب Malherbe والكلاسيكية، كانت راهنية.

في الحالة الثالثة (الغروتيسك) يتأتى الشعور بعدم الرضى من أن الصورة مستحيلة وحدوثها غير محتمل: لا يمكننا تصور أن يطرق امرأة ظل برج دير، إلخ. وإن هذه الاستحالة، وعدم التصديق ذاك، هو ما



يخلق شعوراً حاداً بعدم الرضى. لكن هذا الشعور يقهره رضى مزدوج: أولاً، إننا نتعرف في هذه الصورة المبالغ فيها على فساد الأخلاق والفجور الفعلي الذي يسود الأديرة، أي أننا نعيد وضع هذه الصورة في الواقع؛ ثانياً، نشعر برضا معنوي، لأن فساد الأخلاق ذاك وذلك الفجور تسلط عليهما سياط الكاريكاتير والسخرية.

في الحالة الأولى (التهريج)، لم يتعرض أحد للاستهزاء، لا التأتاء ولا أرلوكان. في الحالة الثانية، يتعرض للاستهزاء أسلوب الإنياذة السامي والكلاسيكية عموما، دون أن يكون هناك أي مبرر أخلاقي، رغم ذلك؛ إنها مجرد مزحة طائشة. بينما في الحالة الثالثة (الغروتيسك) فما يتعرض للسخرية هو ظاهرة سلبية مضبوطة، شيء لا ينبغي له أن يكون (Nichtseinsollendes)، وهذا ما يعتبره شنيغانس سمة الغروتيسك الخاصة الجوهرية: إنه يضخم على نحو كاريكاتوري ظاهرة سلبية. ذلك إذن ما يميز الغروتيسك عن التهريج وعن التهكم. وإذا كانت كل منها تقبل التضخيمات، فهذه الأخيرة ليست موجهة نحو ما لا ينبغي أن يكون. علاوة على ذلك، في الغروتيسك، يتميز التضخيم بدرجة قصوى من العجائبية، هي أقرب إلى القبْح.

وفق شنيغانس، يعتبر الغروتيسك في الفنون التشكيلية قبل كل شيء بمثابة كاريكاتير، لكنه مبالغ فيه إلى حدود العجائبي. يقوم شنيغانس بتحليل العديد من صور نابليون الثالث الكاريكاتيرية، التي يتخذ فيها الأنف الضخم للإمبراطور أبعاداً مهولة. إن الكاريكاتير الغروتيسكي هو ذلك الذي يتخذ فيه الأنف حجما لا يصدق، إذ يتحول إلى خطم خنزير أو منقار غراب.

وهكذا، بالنسبة لشنيغانس، فإن تضخيم ما هو سلبي (ما لا ينبغي أن يكون) إلى حدود الاستحالة والبشاعة يعد سمة الغروتيسك الأساسية. ونتيجة لذلك يكون هذا الأخير هجائياً دوماً. وهناك حيث تغيب الغايات الهجائية لا وجود للغروتيسك. ويستخلص شنيغانس من هذا التعريف



كل سمات صور رابليه المميزة وأسلوبه اللفظي: الإفراط والوفرة الزائدة عن الحد، النزوع إلى تجاوز الحدود في كل موضع، تعداد له طول غير معقول، مراكمة المرادفات، إلخ.

ونكرر ذلك، إن هذا التصور نموذجي على نحو بارز. إن تأويل الصورة الغروتيسكية، المفهومة بصفتها هجائية صرف، أي معيبة، تأويل شائع جداً. نحن نعلم أن رابليه قد تم وصفه بأن مؤلف هجائي، بينما هو في الواقع لا يفوق شكسبير في ذلك، ولا يقل عن سرفانتس. ذلك لأن شنيغانس يريد أن يطبق على رابليه فهمه للهجاء الضيق، الذي يلائم روح الأزمنة الحديثة، وهذا الفهم ليس سوى نفي لبعض الظواهر الخاصة وليس فهما لبنية الحياة كلها (بما فيها الحقيقة السائدة)، نفي مرتبط على نحو وثيق بتأكيد الناشئ الجديد.

إن تصور شنيغانس خاطئ في أساسه، إذ ينبني على جهل تام بمظاهر الغروتيسك الأساسية العديدة، وبالدرجة الأولى، بازدواجيته الضدية. علاوة على ذلك، يجهل شنيغانس كل مصادر الغروتيسك الفلكلورية.

ثم إنه مجبر على الإقرار بعدم إمكان تسليط الضوء على الأهداف الهجائية لكل التضخيمات الرابليهية، ولو ببذل الكثير من المجهودات. إنه يرجع ذلك إلى طبيعة التضخيم نفسها التي تنزع بصفة دائمة نحو كل الحدود كيفما كانت: لأنه مدفوع بشغفه، بل وبنشوته، ينسى المؤلف الغروتيسكي أحياناً الهدف الحقيقي من التضخيم، ويحيد ببصره عن الهجاء.

ولدعم هذه الأطروحة الأخيرة، يذكر شنيغانس وصف النمو الخارق لبعض أعضاء الجسد في الكتاب الأول، بانتاغرويل.

ويعتبر التضخيم (المبالغة) بالفعل إحدى العلامات المميزة للغروتيسك (خاصة في نسق الصور الرابليهي)؛ لكن رغم ذلك ليست تلك بالعلامة الشديدة الأهمية. كما أنه من غير المقبول اعتباره طبيعة



ملازمة للصورة الغروتيسكية. كما يؤول شنيغانس على نحو خاطئ أسلوب التضخيم، مبدأه المحرّك.

نستطيع وضع السؤال التالي: من أين يأتي هذا الأسلوب، هذه النشوة في التضخيم، إذا كان ظاهرة سلبية، لا ينبغي لها أن تكون، التي تشكل موضوعا له؟إن كتاب شنيغانس يلتزم الصمت حيال هذه المسألة، كما أنه لا يكشف بتاتاً عن طابع التضخيم الذي ينحل في الأغلب ويصير تحولات كيفية بارزة. لئن كانت طبيعة الهجاء الغروتيسكي تتمثل في تضخيم شيء سلبي لا يجب أن يكون، فإننا لا نرى حقيقة من أين قد يأتي ذلك الإفراط المرِح في التضخيم الذي لاحظه المؤلف نفسه، والشأن كذلك بالنسبة لثراء وتنوع الصورة كيفيا، وعلاقاتها المتعددة وغير المتوقعة في الأغلب بظواهر قد تبدو متباعدة ومتنافرة. في أفضل الحالات، إن التضخيم الهجائي المحض لحادث سلبي لا يستطيع تفسير سوى المظهر الكمي المحض للتضخيم، وليس ثراء وتنوع الصورة الكيفي وعلاقاتها. إن العالم الغروتيسكي الذي يقتصر فيه التضخيم على ما لا يجب أن يكون، سوف يعتبر كبيراً من حيث الكم، لكنه يعد فقيراً جداً من حيث الكيف، وضيقاً، يفتقد الألوان، وحزيناً تماماً (هذا ما هو عليه، جزئياً، عالم سويفت Swift الكئيب). أي علاقة له بعالم رابليه المرح والثري جدا؟إن التوجه الهجائي وحده لا يمكنه أن يصلح لتفسير الاندفاع الإيجابي للتضخيم الكمي المحض، حتى دون الحديث عن الثراء الكيفي.

مستلهما الجمالية المثالية للنصف الثاني من القرن الماضي (ق ١٩) والقواعد الفنية والإيديولوجية الضيقة لعصره، لم يستطع شنيغانس أن يجد الطريق الصحيح التي تؤدي إلى الغروتيسك، ولا أن يفهم أن من الممكن الجمع في صورة واحدة المحور الإيجابي والمحور السلبي. ومن باب أولى، لم يستطع فهم أن الموضوع قد يتجاوز حدوده الذاتية، الكمية منها والكيفية، وأن يتجاوز نفسه ويمتزج بموضوعات أخرى. إن



الصور الغروتيسكية الضخمة، ثنوية الجسد ظلت غير مفهومة، ولم يكن يدرك أن داخل العالم الغروتيسكي الذي هو في صيرورة، كانت التخوم بين الأشياء والظواهر مرسومة بطريقة مختلفة عن تلك التي في العالم الثابت، عالم الفن والأدب في عصره.

ولنرجع إلى منطلق تحليل شنيغانس، إلى أمثلة التهريج والتهكم والغروتيسك التي يذكرها. من خلال تحليله، يسعى إلى استجلاء الآلية السيكولوجية الشكلية الخاصة بفهم كل منها، بدل التركيز على محتواها الموضوعي. وخلافاً لذلك، إذا نحن انطلقنا من هذا المحتوى الموضوعي، وليس من المظاهر السيكولوجية الشكلية، سوف نبرز قيمة التشابه والقرابة الأساسية بين الأمثلة الثلاثة، بينما التمييز الذي وضعه شنيغانس سيبدو لنا مصطنعا وعرضيا.

وفي حقيقة الأمر، ما هو إذن المحتوى الموضوعي للمثال الأول؟إن الوصف الذي يقدمه شنيغانس عنه لا يدع مجالاً للشك بصدد موضوعه: إن التأتاء يؤدي دور الولادة. إنه حامل بكلمة ولا يستطيع إخراجها للنور. وهذا مقتبس من شنيغانس: «يخال المرء أنه يعاني آلام ومخاض الولادة». الفم المفغر على وسع، العينان الخارجتان من محجريهما، العرق، الرعاش، الاختناق، الوجه المنتفخ، إلخ، كلها تجليات وعلامات نموذجية لحياة الجسد الغروتيسكية؛ وفي هذا السياق، فإنها تتخذ معنى مشهد من مشاهد المخاض.

عندها يصير تصرف أرلوكان مفهوما على نحو تام: إنه يعين الولادة، وحسب منطق الأشياء، فهو موجه نحو بطن الرجل التأتاء؛ بعد ذلك تولد الكلمة. ونشدد على أن الكلمة هي ما يولد بالتحديد. إن الفعل الروحي الأسمى تم الحط منه وخلعه بواسطة نقل على المستوى المادي والجسدي للولادة (وقد تم أداء هذا الدور بالطريقة الأكثر واقعية. لكن بفضل هذا الخلع تتجدد الكلمة، وتولد ثانية، نوعاً ما، (إننا نتحرك بلا توقف داخل حلقة الولادة والمخاض).



ليس هناك أفضل من هذه الطريقة لرؤية المظهر الطبوغرافي الأساسي للتراتبية الجسدية المقلوبة، الأسفل يحتل مكان الأعلى؛ الكلام محصور في الفم وفي الفكر (الرأس) بينما هنا يتم إرجاعه إلى البطن، ومن ثمة أخرجه أرلوكان بضربة من الرأس. إن هذه الحركة التقليدية، ركلة في البطن (أو على المؤخرة) هي حركة طبوغرافية على نحو بارز، إننا نجد فيها منطق القلب نفسه، اتصال الأعلى بالأسفل. علاوة على ذلك، هنا أيضاً يوجد التضخيم: إن الظواهر الجسدية التي تصاحب صعوبات النطق عند المصابين بالتأتأة (إجهاد العينين، العرق، إلخ) تم تضخيمها إلى حد أنها صارت من علامات المخاض، وتبعا لذلك، فإن النطق بكلمة ينزل من جهاز النطق إلى البطن. وعلى هذا النحو يسمح التحليل الموضوعي بالكشف في هذا المشهد الصغير عن سمات الغروتيسك الأساسية والرئيسة، مما يجعله غني إلى أقصى حد ومحمل بالمعاني عن آخره، حتى في أدق تفاصيله. وفي الوقت نفسه فهو ذو نزعة شمولية: إنه يشبه دراما كلام هجائية صغيرة، دراما ولادته الجسدية، أو دراما الجسد الذي يُخْرِج الكلام إلى العالم. إن واقعيته الخارقة وثراءه وامتداده الدلالي وشموليته العميقة تميز هذا المشهد البديع، والشأن كذلك بالنسبة لجميع صور الهزل الشعبي الأصيل.

كما أن تحليلاً موضوعياً لمعارضة سكارون سوف يكشف لنا عن عناصر مماثلة. لكن للأسف هذه الصور أشد فقراً واختزالاً، إنها تفسح مجالاً واسعاً للعرضي وللصنعة الأدبية. إن شنيغانس لا يرى في ذلك غير إسفال للسامي الذي أخذ يشعر القارئ بالضجر. إنه يفسر ذلك باعتبارات سيكولوجية شكلية. إنه يطرق الناظِرَين لإراحة البصر الذي رنا إلى الأعلى طويلا. وبالفعل، إن المؤلف يُسْقِط صور الإنياذة من على عرشها وينقلها إلى المدار المادي والجسدي: مدار الأكل والشرب والحياة الجنسية والأحداث الجسدية المتعلقة بها. إن لهذا المدار قيمة إيجابية، إنه الأسفل الذي يُخْرج إلى الوجود، وبالتالي فإن صور



الإنياذة ليست فقط مخلوعة عن عرشها بل إنها مجدَّدة كذلك. ونشدد على ذلك، إن هذا كله يكتسي بقلم سكارون طابعاً أدبيا مصطنعا وشديد التجريد.

ولنرجع من جديد لمثال شنيغانس الثالث: الصور الرابليهية. وللنظر للصورة الأولى. يؤكد الأخ يوحنا أن ظل صومعة الدير لاقِح. إن هذه الصورة تُدْخِلِنا مرة أخرى إلى المنطق الغروتيسكي. لايتعلق الأمر قطعا بمجرد تضخيم غروتيسكي «لفساد الرهبان»، بل إن الموضوع يتجاوز حدوده الكيفية ويتوقف عن كونه كما هو. إن الحدود تنمحي بين الجسد والعالم، ونشهد انصهاراً بين العالم الخارجي والأشياء. يجدر التشديد على أن الصومعة هي الصورة الغروتيسكية المعتادة والتي تستعمل للإشارة إلى القضيب[1]. إن السياق بأكمله الذي يهيئ هذه الصورة الحاضرة يخلق الجو الذي يبرر ذلك التحول الغروتيسكي. وها هو نص رابليه: «يقول الراهب، يا لها من ورقة بستونية رابحة! قد تكون لها بشاعة بروزيربين Proserpine، ولعنة الرب سوف تهتز ما دام هناك رهبان في الأرجاء، لأن العامل الحاذق يستنفر أدواته كلها بلا تمييز، وليصبني الجدري إن لم تجدوها قد لقحت عندما ترجعون، إذ إن ظل صومعة دير كافي للقاح»[2].

إن أقوال الأخ يوحنا كلها تعج بعناصر غير رسمية مسفِلة تهيئ جو صورتنا الغروتيسكية تلك. إننا نرى في الوهلة الأولى عبارة مستعارة من

---

(١) كان رابليه ومعاصريه يعلمون جيداً وفق المصادر القديمة معنى القضيب الذي يطلق على البرج العالي. وهذا مقتطف من لوسيان: عن إلهة سوريا: أسفل ذلك الرواق وضعت القضبان التي رفعها باخوس: يصل علوها إلى ثلاثمائة باع. كل سنة، يصعد رجل إلى قمة أحد تلك القضبان، ويبقى هناك طيلة سبعة أيام، تعتقد الجموع أن هذا الرجل، من ذلك المكان العالي، يكلم الآلهة ويلتمس منها ازدهار سوريا بكاملها [...] لوسيان، الأعمال، ص٤٤٨).

(٢) الأعمال، لابلياد، ص١٣٢؛ كتاب الجيب، مجلد ٢، ص٣٥٥.



لعبة الورق (يا لها من ورقة بستونية رابحة ـ مخرج غير موفق). ثم عبارة بروزيربين البشعة، ملكة الجحيم، التي ليست البتة استذكاراً قديماً ؛ بل هي «أم الشياطين» حقاً، شخصية الشيطنات القروسطية. علاوة على ذلك، إن في هذا النص فارق طبوغرافي دقيق، حيث بالنسبة للمؤلف، يمثل الجحيم «الأسفل» الجسدي. ثم نجد القسم «ولعنة الرب» ثم الوعد («فليصبني الجدري») اللذان يرتبطان معاً بال «أسفل» الجسدي، وفي الأخير، هناك استعارتان تدلان على فعل الجماع، الأولى مستقاة من ركوب الخيل («تهتز») والثانية تحل في شكل قول مأثور («إن العامل الحاذق يستنفر أدواته كلها بلا تمييز»). في الحالين معا، نشهد إسفالاً لموجودات نظام مغاير (ركوب الخيل، شغل) متبوع بتجديدها على مستوى «الأسفل» المادي والجسدي، وهذا يهيئ أيضاً الصورة الغروتيسكية.

كل هذه العناصر اللغوية تخلق جواً إباحيا نوعيا؛ وأغلب هذه العناصر يتصل مباشرة بـ«الأسفل» المادي الجسدي، إنها تجسدن وتسفل الأشياء، مازجة الجسد بالعالم، وهي بهذا الصنيع تهيئ تَحَوُّل البرج (الصومعة) إلى قضيب.

هل هذه الصورة الغروتيسكية هجاء أخلاقي محض يستهدف فساد الرهبان، مثلما يقول شنيغانس؟

إن الفقرة التي قمنا بتحليلها هي مقطع من واقعة طويلة تحكي قصة الحُجَّاج الستة الذين أكلهم غارغانتويا كما لو يأكل خضراً طازجة، لكنهم نجوا بمعجزة. وفي حقيقة الأمر، فهذه الواقعة إنما هي هجاء للحج وللإيمان بفضيلة الذخائر المعجزة التي تقي من الأمراض (وفي هذا السياق، الطاعون). لكن هذا الهدف الهجاء الدقيق هو أبعد من أن يمنح لمجموع الواقعة كل معناها ولا يحدد بتاتاً الصور الأخرى التي تضمها. يتمثل مركز الواقعة في الصورة الغروتيسكية النموذجية ألا وهي ابتلاع الحُجَّاج، ثم تلك التي لا تقل عنها نوعية أي الإغراق في البول،



وأخيراً معارضة للمزامير والتي تحكي حوادث الحجاج الأشقياء. إنها تقدم تأويلا مُسْفِلا لبعض فقرات المزامير. إن لجميع هذه الأنماط والصور دلالة شمولية واسعة، وسوف يكون من السذاجة الاعتقاد بأنها وُظِّفَت لغاية وحيدة وهي الاستخفاف من تطفل الحجاج وإيمانهم البدائي في الذخائر، وسوف يعني ذلك، في المجمل، إطلاق النار على عصافير بواسطة مدفعية.

إن انتقاد الحجيج والإيمان البدائي بالذخائر المقدسة هما المنحى الرسمي للواقعة بما في الكلمة من معنى. في موعظته للحجيج، يعبر غرانغوزيي عن ذلك جليا باللغة الرسمية للسلطة الحكيمة للدولة. ويتحدث رابليه دون مواربة، شأن الكاتب الرسمي للملك، الذي يعبر عن رأي السلطة بخصوص شطط الحجيج. إن أصابع الاتهام لا تشير قط إلى الإيمان، بل فحسب إلى اعتقاد الحجيج في الأباطيل[١].

هذه هي الفكرة الرسمية في الواقعة، المعبر عنها مباشرة. لكن لغة الصور، هذه اللغة غير الرسمية، الشعبية، المرحة، المبتذلة، تقول شيئاً مغايراً تماماً. إن النَّفَس المادي والجسدي القوي الذي يحركها يسقط ويجدد عالم التصورات والبنية القروسطية بإيمانها وقديسيها وذخائرها المقدسة وأديرتها، وتقشفها الزائف، وخوفها من الموت، ونزعتها الأخروية، وأنبيائها. في هذا العالم المكنوس، ليس الحجاج سوى تفصيل تافه ومثير للشفقة؛ وحتى دون ملاحظة ذلك، يتم ابتلاعهم رفقة الخضر الطازجة وهم على شفا حفرة من الغرق في البول. إن للنَّفَس المادي والجسدي هنا طابعاً إيجابياً. إن الصور المادية والجسدية تحديداً هي التي تم تضخيمها بأقدار غير معقولة: قضيب الراهب الذي يضاهي في علوه علو صومعة، أمواج بول بانتاغرويل، حنجرته التي تفوق كل مقاس.

(١) إن انتقاد الاعتقاد في هذه الأباطيل يصاغ وفق النزعة الإنجيلية المعتدلة التي يبدو أنها تتمتع بالدعم الملكي، في الوقت الذي يكتب فيه رابليه هذه الفقرة.



لهذا السبب فإن صومعة الدير التي تم إسقاطها، ثم تجديدها في صورة قضيب عملاق يستطيع ظلها تخصيب امرأة، هي تضخيم كاريكاتوري لفساد الرهبان، على أقل تقدير. إنها تسقط الدير بمجموعه، الفضاء الذي تنتصب فيه، وكذلك تسقط مثالها المتقشف الزائف، وخلودها المجرد والعقيم. إن ظل الصومعة هو ظل القضيب، الذي يولد حياة جديدة. لم يتبق شيء من الدير، ما خلا كائن حي، الأخ يوحنا، أكول وسكير، الصافي الذهن بلا رحمة والصريح، القوي، الطموح على نحو بطولي، الطافح بطاقة لا تستنفد، والمتعطش للجديد.

ينبغي مرة أخرى التأكيد بأن صورة الصومعة التي تلقح المرأة، مثل كل التي من هذا النوع، هي صورة طبوغرافية: إن الصومعة التي تنطلق نحو السماوات، نحو الأعلى، قد تم تحويلها إلى قضيب («أسفل» جسدي) ومثل الظل يسقط على الأرض («أسفل» طبوغرافي) ويلقح امرأة (دائما الأسفل).

إن صورة الأسوار التي يقترح بانورج بنائها يُعِدُّها السياق:

«آه يا صديقي، أجابه بانتاغرويل، هل تدري ما قاله أجيسيلاس حينما سئل لماذا ليست مملكة لاسيديمون الكبيرة محاطة بأسوار؟وهو يشير إلى سكان ومواطني المدينة الذين يتمتعون بخبرة عسكرية كما أنهم أشداء ومسلحون جيداً قال: «هذه هي أسوار المملكة» وهو يقصد أنه ليس هناك من سور غير السواعد، وبأن المدن والممالك لا تستطيع أن تتوفر على سور أكثر أمنا وقوة من فضيلة المواطنين والسكان»[1] (الكتاب الثاني، الفصل XV).

إن هذا الاستذكار القديم للأسلوب الراقي يهيئ مسبقاً الصياغة الجسدية الغروتيسكية للأسوار، بفضل هذه الاستعارة: إن الأسوار

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٢٣٣، كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٢١٧.



الأشد صلابة هي تلك التي تتشكل من عظام المحاربين. الجسد الإنساني هو مادة البناء؛ إن الحد الفاصل بين الجسد والعالم يصير ضعيفاً (وفي حقيقة الأمر، بصيغة استعارية راقية). كل هذا يهيئ مشروع بانورج الذي يتمثل فيما يلي:

«إني أرى أن فروج نساء هذه البلدة أرخص من الحجارة. ينبغي بناء السور بها، وذلك برصفها في تناظر هندسي سليم، وذلك بوضع الفروج الكبيرة في الصف الأول، ثم بتشكيل منحدر على هيئة ظهر حمار، رصف المتوسطة، وأخيراً الصغيرة. ثم وضع نسيج من لحم الخنزير مسنن بالألماس مثلما في برج مدينة بورج الكبير، بعدد هائل من القضبان التي تم بترها في هذه المدينة للإيطاليين التعساء، عند مدخل الملكة».

«أي شيطان يستطيع تحطيم هذا السور؟ ليس هناك من معدن يقاوم الضربات مثله؛ ثم، وإن احتكت به الخصى، سوف تشهدون بسرعة، يا إلهي، أن منه تقطر ثمرة ذلك الجدري الضخم اللذيذة و: أنها زخات مطر. وهو يابس، يا للشياطين الملاعين. لن تضربه صاعقة أبداً. ولماذا؟ إنها كلها فروج مباركة أو مقدسة»[1].

من الواضح تماماً أن انقياد نساء باريس السهل ليس إلا نمط تابع، بل حتى هنا تغيب الإدانة الأخلاقية كلياً. إن النمط المهيمن هو الخصوبة، القوة الأشد بأسا وصلابة. وسوف يكون من غير الصحيح القيام بتبسيط لهذه الصورة في المعنى التالي، مثلاً: خصوبة المواطنين، تكاثر السكان، هما الحماية العسكرية الأكثر أمنا للمدينة.

إذا كانت هذه الفكرة لا تعتبر غريبة عن تلك الصورة فإن ذلك لا يمنع من أن مثل ذلك التبسيط الضيق غير مقبول.

تعتبر صورة أسوار بانورج أشد تعقيداً واتساعا، كما أنها على

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٢٣٣، كتاب الجيب، المجلد الأول،. ص٢١٧ ـ ٢١٩.



الأخص مزدوجة الأضداد. إننا نجد فيها نفيا طبوغرافيا. إن أسوار بانورج الحصينة قد أسقطت وتم تجديدها، شأن متاريس المدينة وبأس الأسلحة، والطلقات، وحتى سنى البرق الذي يبدو غير فعال. إن القوة العسكرية والمعاقل الحصينة لا قوة لها أمام مبدأ التناسل المادي والجسدي.

في موضع آخر (الكتاب الثالث، الفصل الثامن)هناك تأملات مسهبة يشرح فيها بانورج كيف أن أول قطعة من عدة الفرس عند المحاربين هي واقي ستر العورة الذي يحمي العضو الفحل. «لو ضاع الرأس، لا يموت سوى الشخص، لو ضاعت الخصى ضاعت البشرية جمعاء»[١]، ثم يضيف أن «الأعضاء التناسلية هي اللبنة التي بواسطتها قام كل من دوكاليون وبيرها باستعادة الجنس البشري الذي قضى عليه الطوفان»[٢]. إننا نصادف هنا مرة أخرى صورة المبدأ الجسدي المولِّد الذي تم تقديمه بصفته «أفضل قوة للبناء».

إن هذا المنطق في التفكير مفيد أيضاً من ناحية أخرى: إذ فيه يتم التعبير بوضوح عن الفكرة الطوباوية. يلاحظ بانورج أن الطبيعة التي أرادت الحفاظ على كل أنواع مملكة النباتات قد سلحت أصول وبذور النباتات وذلك بأن كستها بـ«[...] فصوص وسُنُف وغمد ورؤوس وأنوية وأكمام وقوقعات وسنابل وزغب وقشور وأشواك لاذعة[...]»[٣] بينما يخرج الإنسان إلى الدنيا عارياً ولا شيء يكسو أعضاءه التناسلية.

لقد استوحى رابليه هذا المقطع من بعض تأملات بلينيوس (في مقدمة الكتاب السابع من التاريخ الطبيعي). لكن نظراً لتأملاته الظلامية، فقد استنبط بلينيوس خلاصات تزخر بالتشاؤم حول ضعف الجنس

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٣٥٦؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص١٣٣.
(٢) نفسه، ص٣٥٧، كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص١٣٣.
(٣) نفسه، ص٣٥٥، كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص١٣١.



البشري بينما كانت تأملات بانورج متفائلة جداً، بما أن الإنسان يخرج إلى هذه الدنيا عارياً، وبما أن أعضاءه التناسلية غير مكسوة، فإن قصده هو السلام وترويض الطبيعة سلمياً. وحده «العصر الحديدي» ما أجبر على التسليح (وفق الحكاية الإنجيلية، فقد ابتدأ بستر العورة، أي ورقة التوت)؛ عاجلاً أو آجلاً، سوف يعود الإنسان إلى قصده السلمي، ويتخلى عن كل الأسلحة[1]. إن رابليه يقول علانية، وإن تم ذلك بصيغة تبسيطية ضيقة بعض الشيء، ما ورد ضمنيا في صورة السور الجسدي الذي لا يقهر، الأقوى من كل قوة عسكرية.

تكفي مضاهاة بسيطة مع تأمل بانورج الأخير للتأكد من تهافت النمط الهجائي المتعلق بانقياد نساء باريس بالنسبة لصورة الأسوار. إن الحجارة التي يريد بانورج استعمالها هي تلك التي استعاد بها دوكاليون وبيرها بناء معمار الجنس البشري.

هذا هو، في المجمل، المضمون الموضوعي لكل الأمثلة التي ذكرها شنيغانس. من منظور هذا المحتوى تبدو أوجه الشبه وكأنها أهم من أوجه الاختلاف. إن الاختلافات بينها لا توجد هناك حيث يبحث عنها شنيغانس. إن نظرية ميكانيزم الإدراك السيكولوجي المصطنعة من جهة، والقواعد الجمالية الضيقة لزمانه من جهة أخرى تمنعه من أن يرى الطبيعة الحقيقية العميقة للمظاهر التي يدرسها، أي الغروتيسك.

قبل أي شيء، الأمثلة المدروسة، مشهد الرجل التأتاء، المأخوذة من الكوميديا ديلارتي، ومعارضة سكارون، وأخيراً صور رابليه، ترتبط بهذا القدر أو ذاك بالثقافة الشعبية الهزلية للعصر الوسيط، وبالواقعية الغروتيسكية. بل إن طابع بناء الصور نفسه وعلى الأخص تصور الجسد

---

(١) هناك نمط مشابه عند إراسموس (Adagio,III ?10-1) والذي يبتدئ بقوله «إن الانسان وحده من يحل في هذه الدنيا عارياً، ويستنبط من ذلك أنه لم يخلق للحرب وإنما من أجل الصداقة».



يأتي مباشرة من الفلكلور الهزلي ومن الواقعية الغروتيسكية. إن هذا التصور الخاص للجسد، ذا الأهمية التي لا يضاهيها شيء، يوحد ويقرب بين الأمثلة الثلاث. في الحالات الثلاث، نجد صيغة تمثل الحياة الجسدية نفسها، التي تتميز عن النموذج الكلاسيكي لرسم الجسد البشري، أو عن النموذج الطبيعي.

ويمنحنا هذا الأمر الحق في إرجاع الظواهر الثلاث (بالطبع دون تجاهل الاختلافات الموجودة بينها) إلى مقولة الغروتيسك المشتركة.

ونجد عند قاعدة هذه الصور الغروتيسكية تصوراً خاصاً للكل الجسدي ولحدوده. إن التخوم بين الجسد والعالم، وبين مختلف الأجساد مرسومة بطريقة مغايرة تماماً لما عليه الأمر في الصور الكلاسيكية والطبيعية.

لقد سبق لنا ملاحظة ذلك في العديد من وقائع كتاب رابليه. في هذا الفصل من كتابنا، ينبغي لنا توسيع ملاحظاتنا وتنظيمها وتسليط الضوء على مصادر التصور الرابليهي الغروتيسكي للجسد.

بداية، سوف نذكر المثال الآخر الذي اعتمده شنيغانس: الرسوم الكاريكاتيرية التي مثل فيها نابليون بأنف ضخم. إن الغروتيسك يبتدئ، والعهدة على شنيغانس، هناك حيث يتخذ التضخيم أبعاداً عجائبية، وحيث يصير انف شخص ما خطما لحيوان أو منقار غراب. لن ندرس طبيعة هذه الرسوم الكاريكاتيرية التي ليست في نهاية المطاف سوى رسوم سطحية تفتقد كل طابع غروتيسكي حقيقي. إن ما يهمنا هو نمط الأنف، وهو أحد الأنماط الغروتيسكية الأشد انتشاراً في الأدب العالمي وفي كل اللغات تقريباً (عبارات من قبيل: faire le pied de nez (وتعني: التهكم) و avoir quelqu'un dans le nez (وتعني: أنِفَ من شخص ما)، إلخ وأيضاً في الخلفية العامة للأفعال المُسِبَّة والمسفلة. ويشير شنيغانس بحق إلى الطابع الغروتيسكي لتحول أنف الامبراطور إلى خطم حيوان، بما أن المزج بين قسمات الإنسان والحيوان هو أحد أشكال الغروتيسك



الأكثر قدما. ورغم ذلك، فإنه لا يفهم دلالة الأنف في الصور الغروتيسكية. لقد مثّل الأنف دائماً بديلا للقضيب. ولورنس جوبير، شاب معاصر لرابليه، وطبيب مشهور في القرن ١٦، الذي عرضنا نظريته حول الضحك، هو مؤلف كتاب عن الأحكام الشعبية المسبقة المتصلة بالطب(١).

في الكتاب السابع، الفصل الرابع، يتحدث عن اعتقاد راسخ جداً في ذهن الشعب والذي مفاده أننا نستطيع تقدير طول وقوة العضو الذكوري انطلاقاً من حجم وشكل الأنف. إن الأخ يوحنا يعبر عن الفكرة ذاتها بلغته الرهبانية. وهذا هو المعنى الذي اتفق على إلصاقه بالأنف في أدب العصر الوسيط وعصر النهضة، معنى مستوحى من منظومة صور الاحتفال الشعبي. ولنذكر المثال المعروف جداً، لعبة ثلاثاء المرفع المشهورة عند هانس ساك، رقصة الأنوف («Nazentanz»).

من بين كل قسمات الوجه الإنساني، وحدهما الفم والأنف (و يعد هذا الأخير بديلا للقضيب) ما يلعب دوراً مهماً في صورة الجسد الغروتيسكية. إن أشكال الرأس والأذنين وكذلك الأنف، لا تكتسي طابعاً غروتيسكيا إلا حينما تتحول إلى أشكال حيوان أو جماد. إن العيون لا تلعب فيها أي دور يذكر. إنها تعبر عن حياة الإنسان الفردية المحض، ونوعا ما حياته الداخلية، التي تتمتع بوجودها الخاص. وهذه الحياة لا تُأخذ في الحسبان بالنسبة للغروتيسك. ولا يهتم الغروتيسك سوى بالعيون الجاحظة (مثلاً في مشهد الرجل التأتاء وأرلوكان) لأنه يهتم بكل ما يخرج، ينتأ، يتجاوز الجسد، كل ما يسعى إلى الإفلات منه. هكذا فإن كل الزوائد والتفرعات تتخذ فيه قيمة مميزة، وفي المحصلة، كل ما يشكل امتداداً للجسد، يجمعه بباقي الأجساد أو

(١) لوران جوبير. أفكار شعبية خاطئة وأقوال عامية متصلة بالطب وبنظام الصحة، بوردو، ١٥٧٩.



بالعالم غير الجسدي. إضافة إلى ذلك، إن الغروتيسك يهتم بالعيون الجاحظة لأنها تشهد على توتر جسدي محض. إلا أن الفم بالنسبة للغروتيسك هو أكثر أجزاء الوجه إثارة للاهتمام. إن الفم يهيمن. والغروتيسك يؤول في حقيقة الأمر إلى فم مفغر، وكل ما تبقى لا يصلح سوى لتأطير هذا الفم، تلك الهاوية الجسدية المفغرة والملتهِمة.

وكما أكدنا على ذلك مراراً، الجسد الغروتيسكي جسد في حركة دائمة، إنه غير جاهز أبداً، ولا يكتمل. إنه دائماً في حالة بناء وإبداع، وهو بنفسه يبني جسداً آخراً؛ إضافة إلى ذلك، إن هذا الجسد يمتص العالم وهو ممتص من طرفه (ولنذكر بصورة الجسد الغروتيسكي في حادثة ولادة غارغانتويا وفي حفل ذبح الماشية).

ولهذا السبب فإن الدور الأساسي في الجسد الغروتيسكي منوط بأجزائه ومواضعه، هناك حيث يتجاوز نفسه، ويجتاز تخومه الخاصة، ويُفَعِّل جسداً آخراً (ثانيا): البطن والقضيب؛ إن هذين الطرفين من الجسد هما اللذان يمثلان الموضوع المفضل لتضخيم إيجابي، وصوغ مبالغ فيه؛ قد يمكنهما الانفصال عن الجسد، وعيش حياة مستقلة، لأنهما يطردان باقي الجسد المندحر إلى مرتبة ثانوية (يستطيع الأنف بدوره الانفصال عن الجسد). بعد البطن وعضو الفحولة، فإن الفم هو ما يلعب الدور الأشد أهمية في الجسد الغروتيسكي بما أنه يبتلع العالم؛ ثم هناك الدبر. كل هذه الزوائد والثقوب تتميز بأنها المكان الذي فيه يتم تجاوز التخوم بين جسدين، وبين الجسد والعالم، حيث تتم التبادلات والتوجهات المتبادلة. ولهذا السبب فإن الأحداث الرئيسية، التي تمس الجسد الغروتيسكي، ومشاهد الدراما الجسدية ـ الأكل، الشرب، التغوط والتبول، إلخ)، التزاوج، الحمل، الوضع، النمو، الشيخوخة، الأمراض، الموت، التمزيق، السلخ، الامتصاص من طرف جسد آخر ـ تتم عند تخوم الجسد والعالم أو عند تخوم الجسد القديم والجديد؛ في كل أحداث الدراما الجسدية هذه، تتداخل بداية ونهاية الحياة على نحو متين لا انفصام له.



هكذا فإن المنطق الفني للصور الغروتيسكية يتجاهل مساحة (سطح) الجسد ولا ينشغل إلا بالنتوءات والزوائد والبُرعمة، والثقوب، أي فحسب ما يمثل تجاوز حدود الجسد ويُدْخِل إلى عمق هذا الجسد[1]. جبال وأغوار، تلك هي تضاريس الجسد الغروتيسكي، أو حتى نستعمل لغة الهندسة المعمارية، أبراج وأقبية الجسد.

من البديهي أن باقي أطراف وأعضاء وأجزاء الجسد قد تظهر في الصورة الغروتيسكية (خاصة في صورة الجسد المقطوع) لكنها لا تلعب هنا سوى دور شخصيات صامتة في الدراما الغروتيسكية، ولا يحدث أبداً أن يتم التأكيد عليها، اللهم إذا كانت تحل مكان عضو من الدرجة الأولى).

في الواقع، الجسد الفردي غائب كلياً عن الصورة الغروتيسكية المعتبرة في الحالة القصوى، لأن الصورة الغروتيسكية تتكون من أجواف وزوائد التي تشكل الجسد الجديد المبتدأ فيه؛ إنه نوعاً ما ممر الحياة الدائمة التجدد، ممر ذو منفذين، سفينة الموت والخلق التي لا تُستنفَد.

لقد سبق لنا قول ذلك، إن الغروتيسك يتجاهل السطح المستوي الذي يغلق ويحد الجسد كي يجعل منه ظاهرة مفرَدَة ومكتملة. وهكذا، فإن الصورة الغروتيسكية لا تبرز فقط مظهر الجسد الخارجي فحسب بل والداخلي أيضا: الدم، الأحشاء، القلب، وأعضاء أخرى. ومراراً، ينصهر المظهر الداخلي والخارجي في صورة واحدة.

لقد سبق وبيَّنا بما فيه الكفاية أن الصور الغروتيسكية تشيد جسداً ثنوي الجسم. في السلسلة اللانهائية للحياة الجسدية، تُرَسَّخ الأجزاء حيث كل حلقة مسردة في التي تليها، حيث حياة جسد معين تولَد من موت جسد آخر، أكبر منه سناً.

---

(١) في الواقع، يمتد هذا المنطق الغروتيسكي أيضاً إلى صور الطبيعة والأشياء حيث ترتبط كذلك بالعمق (الجوف) وبالزوائد.



نشير أخيراً إلى أن الجسد الغروتيسكي جسد كوني وشمولي، وبأن العناصر المسطرة فيه مشتركة بين الكون أجمع: تراب، ماء، هواء ونار؛ إنه متصل مباشرة بالشمس، وبالنجوم، وصور الأبراج، ويعكس التراتبية الكونية. إن هذا الجسد قد ينصهر مع ظواهر طبيعية متنوعة: جبال، وديان، بحار، جزر وقارات، كما يستطيع أن يملأ الكون كله.

إن النمط الغروتيسكي لتمثيل الجسد والحياة الجسدية هيمن لآلاف السنين في الأدب المكتوب والشفوي. وبالنظر إليه من زاوية انتشاره الفعلي، فهو ما يزال شبه مهيمن في الوقت الحاضر: إن أشكال الجسد الغروتيسكية لا تهيمن فحسب في فن الشعوب غير الأوربية، بل حتى في الفلكلور الأوربي (خاصة الهزلي)؛ إضافة إلى ذلك، إن صور الجسد الغروتيسكية تهيمن في اللغة غير الرسمية للشعوب، على الأخص هناك حيث تكون للصور الجسدية صلة بالشتائم وبالضحك؛ وبصفة عامة، إن موضوعة الشتائم والضحك تكاد تكون غروتيسكية وجسدية حصريا؛ إن الجسد الذي يظهر في كل عبارات اللغة غير الرسمية والمألوفة هو جسد مخصِب ـ مخصَّب، والِد ومولود، آكل ومأكول، شارب، متغوط، مريض، ومحتضر؛ يوجد في جميع الألسن أعداد لا حصر لها من العبارات المخصصة لبعض أجزاء الجسد: أعضاء تناسلية، دبر، بطن، فم، وأنف، بينما تلك التي لا تظهر فيها الأطراف الأخرى: الذراعان، السيقان، الوجه، العينان، إلخ، هي نادرة جداً. ثم إن العبارات القليلة نسبيا التي تذكر هذه الأجزاء غير الغروتيسكية لها طابع عملي ضيق في الأغلبية العظمى من الحالات. إن لها قيمة توجه في الفضاء الفوري لتقييم المسافة والأبعاد والحساب، وهي تفتقد لكل تعميم رمزي وليس لها قيمة الاستعارة، كما ليس لها طابع تعبيري وإن كان مهما بعض الشيء (مما لا يجعلها تساهم في الشتائم والضحك).

حينما يُقبِل ناس بينهم علاقة ألفة على الضحك وتبادل الشتائم فإن



لغتهم تزخر بصور الجسد الغروتيسكي: أجساد تتزاوج، تقضي حاجتها، تفترس؛ إن أقوالهم تكون موجهة صوب الأعضاء التناسلية والبطن، والغائط، والبول، والأمراض، والأنف، والفم، والجسد المقطوع. وحتى عندما ننحني أمام حاجزالقواعد اللفظية، فإن الأنوف والأفواه، والبطون تنجح رغم ذلك في الظهور حتى في الأحاديث الأشد أدبية، خاصة إذا كان لهذه الأخيرة طابع تعبيري، مرح أو جارح. إن صورة الجسد الغروتيسكية البارزة بوضوح تتمثل أيضاً في الخلفية الإنسانية للتصرفات المألوفة والجارحة.

في هذا المحيط الذي لا تحده ضفاف من زاوية الفضاء والزمن الذي يملأ كل اللغات وكل الآداب وكذلك منظومة التصرفات، فإن القانون الجسدي الذي يحكم الفن والأدب، قانون الأحاديث المتأدبة في الأزمنة الحديثة، لم يعد سوى جزيرة مفردة ومحدودة.، كما أنه لم يهيمن أبداً في الأدب القديم، ولم يلعب دوراً مهماً في الأدب الرسمي للشعوب الأوربية سوى أثناء القرون الأربعة الأخيرة.

سوف نقدم تعريفاً موجزاً لهذا القانون الحديث العهد بالاعتماد على الأدب أكثر منه على الفنون التشكيلية. إننا نريد أن نتتبعه على خلفية التصور الغروتيسكي وذلك بإبراز الاختلافات بينهما دون انقطاع.

إن السمة المميزة للقانون الجديد ـ بالنظر إلى كل تنويعاته التاريخية الهامة، وتنويعاته الأجناسية ـ هي جسد مكتمل، جاهز بالتمام، محدد بصرامة، مغلق، مشار إليه من الخارج، غير مختلط، فردي وتعبيري. كل ما يخرج، يبرز من الجسد، بمعنى كل الأماكن التي منها يتجاوز الجسد حدوده ويشرع جسداً آخراً، حيث ينفصل، يلغي نفسه، ينغلق، يسترخي،. كما تنغلق كل الثقوب المؤدية إلى داخل الجسد. ونجد عند قاعدة هذه الصورة كتلة الجسد الفردية والمحددة بصرامة، واجهته المتماسكة التي لا ثغرة فيها. إن هذا السطح المغلق، المتحد، سطح الجسد يكتسب أهمية قصوى ما دام يشكل فيه تخما لجسد فردي



مغلق، لا ينصهر مع باقي الأجساد. كل العلامات الدالة على عدم اكتمال وعدم استعداد هذا الجسد هي ملغاة بعناية وكذلك كل التجليات الظاهرة للحياة الحميمة. إن قواعد اللغة الرسمية والأدبية التي تتولد عن هذا القانون تحرم ذكر كل ما يتعلق بالإخصاب والحمل، والوضع، إلخ. أي كل ما يتطرق لعدم اكتمال وعدم استعداد الجسد وحياته الخاصة الصرف، وبالتالي يرتسم تخم صارم بين اللغة المألوفة واللغة الرسمية «ذات النبرة السليمة».

من هذه الزاوية، يعتبر القرن ١٥ في فرنسا عصراً شهد حرية لفظية كبيرة جداً. وابتداء من القرن ١٦ صارت قواعد أكثر تشدداً وأصبحت الحدود بين اللغة الرسمية واللغة المالوفة واضحة جداً. لقد ترسخت هذه السيرورة خصوصاً في نهاية القرن. وهو التاريخ الذي شرع فيه بصفة نهائية قانون اللياقة اللفظية، أي أدب الحديث الذي سوف يسود القرن ١٧.

لقد احتج مونطين ضد السطوة المتنامية للقواعد والمحرمات اللفظية في نهاية القرن ١٦.

«ماذا صنع فعل الجماع للناس، وهو أمر طبيعي وضروري، حتى لم تعد لهم الجرأة على الحديث عنه دون حشمة ونبذه من الأحاديث الرصينة والمقعَّدة. إننا ننطق بكل جرأة: قَتَل، سرقَ، خانَ، إلخ، أما ذلك فلا نستجرئ النطق به سوى همساً»(١).

في القانون الجديد، انقطعت بعض أجزاء الجسد: أعضاء تناسلية، بطن، أنف وفم عن لعب دور رئيسي. علاوة على ذلك، تحل دلالة ذات طابع تعبيري حصرياً مكان معناها البدائي، أي أنها لم تعد تعبر منذ ذلك الحين فصاعداً سوى عن الحياة الداخلية لجسد معطى، وحيد، ومفرد. إن البطن والفم والأنف تستمر بالتأكيد في صورة

---

(١) مونطين. لابلياد. ص٨٢٥. كتاب الجيب؛ المجلد الثالث، ص٧٢.



الجسد، ولا سبيل لإخفائها. لكن في هذا الجسد الفردي، فهي تقوم إما بوظيفة تعبيرية كما أتينا على ذكره (وفي حقيقة الأمر هذا يخص الفم لوحده)، وإما بوظيفة طبائعية أو فردانية. ولم تعد لهذه الأعضاء دلالة موسَّعَة رمزيا، على الإطلاق. إذا لم نمنحها أية قيمة طبائعية أو تعبيرية، فهي لا تذكر إلا على المستوى العملي والضيق، أي في سياق ملاحظات تفسيرية. وعلى الجملة، نستطيع القول إن كل ما يفتقد في صورة الجسد الأدبية للقيمة الطبائعية أو التعبيرية تَحَوَّل إلى ملاحظة يتم إبداؤها خلال الحكاية أو الحدث.

في صورة الجسد الفردي، مثلما تنظر إليه الأزمنة الحديثة، فإن الحياة الجنسية والأكل والشرب، والبول، والغائط قد تغيرت معانيها على نحو متطرف، لقد هاجرت إلى مستوى الحياة العادية الخاصة، السيكولوجيا الفردية حيث اتخذت دلالة ضيقة، نوعية، لا صلة لها بتاتاً بحياة المجتمع أو الكل الكوني. في مفهومها الجديد لا تستطيعُ منذئذ أن تقوم بالتعبير عن تصور للعالم مثلما كانت تفعله من ذي قبل.

في القانون الجسدي الجديد، يعود الدور شبه المهيمن لأجزاء الجسد الفردية التي تؤدي وظائف طبائعية وتعبيرية: الرأس، الوجه، العينان، الشفتان، الجهاز العضلي، الوضع الفردي الذي يحتله الجسد في العالم الخارجي. إذن توضع في الواجهة كل من المواقف والحركات الإرادية للجسد الجاهز، في عالم خارجي جاهز التي لا يستهان وفقها بالتخوم الفاصلة بين الجسد والعالم.

إن جسد القانون الجديد هو جسد واحد؛ إنه لا يحتفظ بأي أثر للثنوية؛ إنه يكتفي بذاته ولا ينطق إلا باسمه؛ كل ما يحدث له لا يخص أبداً سواه، فهو جسد فردي ومغلق. ونتيجة لذلك، فإن كل الأحداث التي تمسه هي ذات اتجاه واحد: إن الموت لا يعني سوى الموت، إنه لا يلتقي أبداً مع الولادة، الشيخوخة منفصلة عن الشباب؛ إن الضربات لا تقوم سوى بوكز الجسد دون أن تساعده أبداً على



الولادة. كل الأفعال والأحداث لا تأخذ معناها إلا على مستوى الحياة الفردية: إنها منحصرة بين حدَّي الولادة والموت الفرديين لذلك الجسد نفسه، واللذان يَسِمَان البداية والنهاية المطلقة، ولا يستطيعان أن يلتقيا فيها.

في المقابل، فإن الموت في الجسد الغروتيسكي لا يضع نهاية لأي شيء أساسي، لأنه لا يحتفظ بالجسد المُنْجِب، وخلافاً لذلك فإنه يحدده في الأجيال المقبلة. إن الأحداث التي تمسه تجري دوماً بين حدَّي جسدين اثنين، وإذا جاز القول، عند نقطة تقاطعهما: الأول يمنح موته، والثاني ولادته، مع انصهارهما في صورة ثنوية الجسد (في الحالة القصوى).

إن جسد القانون الجديد يحتفظ بانعكاس شاحب لثنويته إلا في واحد من أنماطه، وهو نمط الرضاعة[1] الطبيعية، مع فارق بسيط هو أن صور الجسد ـ جسد الأم وجسد الصبي ـ مفردة، مكتملة بصرامة، وأن التخوم التي تحدهما غير ملموسة. يتعلق الأمر هنا بدرجة جديدة كلياً في التصور الفني لتفاعل الأجساد.

وأخيراً فإن المبالغة مستبعدة كلياً من القانون الجديد. إن صورة الجسد الفردي تحرمها من كل مكانة، الشيء الوحيد المقبول هو تأكيد تعبيري أو طبائعي محض. من المعلوم أنه يستحيل فصل بعض الأجزاء عن الكل الجسدي أو نتصور أن لها وجوداً مستقلاً.

تلكم، إجمالاً، هي الخطوط العريضة لقانون الأزمنة الحديثة كما تتجلى في الأدب وفي قواعد اللغة[2].

---

(١) نذكر بأحكام غوته في حواراته مع إيكرمان بخصوص لوحة كوريج، فطام يسوع الصبي ومنحوتة العجل (بقرة ميرون)، إن ما يعجبه بالتحديد هو ثنوية الأجساد التي تستمر فيها على درجة محدودة.

(٢) إن قانون حسن السلوك الجديد في المجتمع مستوحى بدوره من التصورات الكلاسيكية، وليكون المرء ذو تربية راقية يجب أن لا يضع مرفقيه على المائدة، أن يمشي دون أن=



ويعتبر كتاب رابليه تتويجاً للتصور الغروتيسكي للجسد الذي تركته له الثقافة الهزلية الشعبية، والواقعية الغروتيسكية واللغة المألوفة. إننا لم نشهد سوى الجسد الغروتيسكي في كل الوقائع والصور التي عمدنا إلى تحليلها. إن الكتاب بكامله يخترقه تيار العنصر الغروتيسكي الزخّار: جسد مسلوخ، أعضاء منفصلة عن الجسد (مثلاً في أسوار بانورج) مصارين، أحشاء، أفواه مفغرة، هضم، بلع، شرب، أكل، تبول، تغوط، براز وبول، موت، ولادة، صبا وشيخوخة، إلخ. إن الأجساد مختلطة بالأشياء (مثلاً في صورة كاريمبرونان) وبالعالم. إن النزوع نحو ثنوية الأجساد تتأكد في كل موضع. إن المظهر المنجِب والكوني بارز في كل مكان.

إن هذا النزوع بارز بدرجة تقل أو تكثر، في كل الوقائع المدروسة. في المثال المقبل، يتم التعبير عنه بطريقة مباشرة جداً ودون مواربة:

«وبمثابة رصيعة، كان لديه على لوحة من الذهب تزن ثمانية وستين ماركا، صورة من طلاء مناسب، تمثل جسداً آدميا ذو رأسين، واحد نصب الثاني، أربعة أذرع، أربعة أقدام ودبران (يقول أفلاطون في المأدبة إنها تلك هي الطبيعة البشرية في بدايتها الأسطورية) وحولها كتبت بأحرف يونانية: لا يسعى الإحسان إلى مصلحته الخاصة. (غارغانتويا، الفصل الثامن).

ينبغي التشديد على أن نمط الخنثى كان يتمتع برخصة استثنائية في عصر رابليه. وعلى سبيل الظاهرة الموازية، سوف نذكر في مجال الفنون التشكيلية رسما لليوناردو دافنتشي، يمثل فعل الجماع منظوراً إليه من داخل الجسد.

=يخرج كتفيه ولا أن يتبختر في مشيته، أن يكون بطنه ضامراً، أن يأكل دون إحداث صوت وفمه مزموم، أن لا يشخر أو ينحنح حنجرته، إلخ. أي عليه أن يمحو كل ما هو ناتئ. ومن المفيد تتبع الصراع بين التصور الغروتيسكي والتصور الكلاسيكي في تاريخ اللباس والموضة، بل أكثر من ذلك، تتبع موضع هذا الصراع في تاريخ الرقص.



إن رابليه لا يكتفي بتمثيل صورة الجسد الغروتيسكية بمظاهرها الأكثر أهمية، بل يقدم كذلك نظرية الجسد من حيث مظهره المنجِب. من هذه الزاوية، فإن حكم بانورج، الذي سبق لنا ذكره، له مغزاه. في موضع آخر (الكتاب الثالث، الفصل ٢٦) يقول: «وأقترح أن يتم، من الآن فصاعداً، في كل طبخة، حينما يراد إعدام لص، فليتم تعليفه من دبره، يوماً أو يومان من ذي قبل، مثل طائر البجع، بحيث من كل رواسبه المنوية لا يتبقى ما يخط به حرف الياء. إن شيئاً ثمينا بذلك القدر لا ينبغي هدره بسخافة. ربما قد يلد رجلا. هكذا سوف يموت بلا حسرة، مخلفا رجلا من صلب رجل»[1].

في خطابه المشهور، «خطاب بانورج في مدح الدائنين والمدينين»، الذي يرسم عالماً طوباوياً، مثالياً، حيث الجميع دائن ومدين، يبسط بانورج من جديد نظريته حول الجسد المنجِب.

«هذا العالم الدائن، المقترض، المدين، لشدة ما هو طيب، بعد إنجاز هذه الوظيفة الغذائية، فإنه يفكر مسبقاً في إقراض أولئك الذين لم يولدوا بعد، وبهذا الدين، في تأبيد نفسه إن استطاع ذلك، وأن يتكاثر في صور مشابهة لنفسه (إنهم أبناءه). ولهذه الغاية، كل عضو يخصم ويشذب قطعة مما هو نفيس في غذائه ويبعث به إلى الأسفل. فالطبيعة قد أعدت لذلك أوعية وحاضنات مناسبة، التي بواسطتها، ينزل إلى الأعضاء التناسلية عبر منعطفات والتواءات، إنها تحصل على بنية ملائمة وتجد مواضع مناسبة، عند الرجل كما عند المرأة، لحفظ النسل وتأبيده. الكل يتم بقروض وديون من هذا لذاك، وهذا ما يبرر الحديث عن واجب الزواج» (الكتاب الثالث، الفصل الرابع).

يتعلق الأمر هنا بإحدى الموضوعات الرئيسية ضمن كل الأحكام النظرية الواردة في الكتاب الثالث.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٤٢٥؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٣٠٥ ـ ٣٠٧.



في الفصل المقبل، سوف نشهد كيف يتم تناول هذه الموضوعة من جديد في رسالة غارغانتويا الشهيرة إلى بانتاغرويل، لكن هذه المرة من المنظور التاريخي، باعتبارها موضوعة بقاء وارتقاء الثقافة الإنسانية. إن موضوعة البقاء النسبي للبذرة وثيقة الصلة بموضوعة تقدم الإنسانية التاريخي. في كل جيل، إن الجنس البشري لا يكتفي بالتجدد، كل مرة يرتقي درجة جديدة في سلم تطوره التاريخي. هذه الموضوعة، مثلما سوف نرى، هي التي ستظهر في الاحتفال بعشبة القنب.

وعلى هذا النحو، فإن موضوعة الجسد المنجِب تتحد بموضوعة البقاء التاريخي للشعب والإحساس الحي به. لقد شرحنا بأن الإحساس الحي لدى الشعب ببقائه التاريخي الجمعي كان يمثل نواة مجموع منظومة صور الاحتفال الشعبي. إن التصور الغروتيسكي للجسد يمثل جزء لا يتجزأ من المنظومة، غير منفصل عنها، مما يجعل الجسد عند رابليه لا يختلط فحسب بالأنماط الكونية وإنما أيضاً بالأنماط التاريخية لمجتمع طوباوي، وقبل كي شيء، بأنماط تعاقب العصور وتجدد الثقافة التاريخي.

في كل وقائع وصور كتاب رابليه التي قمنا بتحليلها في الفصول السابقة، كان «الأسفل» الجسدي يظهر على الأخص بالمعنى الضيق للكلمة. لكن الفم المفتوح واسعاً يلعب أيضاً، مثلما قلنا ذلك، دوراً رئيسياً. إنه يرتبط، طبعاً، بالأسفل الجسدي الطبوغرافي: الفم باب مفتوح يؤدي إلى الأسفل، إلى عوالم الموت السفلية الجسدية. إن صور الامتصاص والابتلاع، صورة مزدوجة الأضداد قديمة جداً للموت وللهدم، متصلة بالفم المفتوح واسعا. إضافة إلى ذلك، فإن العديد من صور المادبة ترتبط في الآن معاً بالفم المفتوح واسعاً (حلق وأسنان).

إن الفم المفتوح واسعاً (حلق وأسنان) هي إحدى الصور المركزية، الحاسمة، في منظومة صور الاحتفال الشعبي. إن هناك ما يبرر كون التضخيم القوي للفم هو إحدى الوسائل التقليدية الأكثر استعمالاً لرسم



خلقة هزلية: أقنعة، «فزّاعات مرحة» من كل صنف، (مثلاً «تمثال الفيضانات» في كرنفال ليون)، وعفاريت الشيطنات بل حتى إلى لوسيفير Lucifer.

إننا نفهم إذن لماذا تكتسي كل من الفم المفتوح والحلق والأسنان والامتصاص والابتلاع تلك الأهمية في منظومة الصور الرابليهية.

في أول كتاب تم تأليفه، بانتاغرويل، إن الفم المفتوح واسعاً يلعب على الأخص دوراً بارزاً ومهيمناً. وفي الإمكان افتراض أن البطل فيه هو بالتحديد ذلك الفم المفغر.

ليس رابليه هو من ابتكر اسم بانتاغرويل، ولا الشخصية حتى. لقد كان هذا الاسم يستعمل قبله في الأدب لقبا لشيطان من الشيطنات، وفي اللغة العامية، كان يشير إلى الخرس الناتج عن الإفراط في الشرب (إنه إذن مرض المدمنين على الخمر). وبالتالي فإن هذا الاسم الشائع (اسم المرض) مرتبط بالفم، بالحنجرة، بالشراب، بالمرض، أي أنه مجموعة غروتيسكية من أشد المجموعات تميزا. أما عن بانتاغرويل الشيطنات، فهو مرتبط بمجموعة أشد تعقيدا.

لقد سنحت لنا الفرصة للقول إن الشيطنات المتضمنة في الأعمال Mystères كانت تصنف بين أشكال الاحتفال الشعبي نظراً لطابع صورها. كما أن صور الجسد كانت تكشف فيها عن طابع غروتيسكي معلن بوضوح. وبالتالي ففي جو الجسد الغروتيسكي المتحكم في الشيطنات تنبثق شخصية بانتاغرويل.

إننا نجده للمرة الأولى في النصف الثاني من القرن ١٥، في عمل **أفعال الحواريين**، لشيمون غريبان Simon Gréban. تقدم بروزيربين، «أم الشياطين»، أربعة «عفاريت صغار» إلى لوسفير. كل واحد منهم يمثل العناصر الأربعة: التراب، الماء، الهواء، النار. بمثولهم أمام لوسفير، كل واحد من العفاريت الصغار يومئ بأفعاله عبر عنصره الخاص به، مما يؤدي إلى رسم لوحة كونية هائلة لحياة العناصر المختلفة.



بانتاغرويل، واحد من ضمن الشياطين يجسد الماء. «أفضل من أي طائر جارح، أحلق فوق المناطق البحرية»، يقول. وبصنعه ذلك، فإنه بالتأكيد سيتشرب الملح البحري، بما أن له قدرة خاصة، وهي زيادة حدة العطش ويقول لوسفير بعد ذلك عن بانتاغرويل، بأنه مع قدوم الليل، وبما أنه ليس هناك ما يشغله، كان يلقي بقبضات من الملح في حنجرة السكارى.

في عمل القديس لويس يلقي العفريت الصغير بانتاغرويل حواراً داخلياً يشرح فيه بالتفصيل كيف أنه، خلال الليل كله، نصب مقالب لفتيان أمضوا الليل في احتساء الخمر وذلك أن «ألقى خلسة، بحركات حاذقة، حتى لا يوقظهم، قبضات من الملح في أفواههم. وعند استيقاظهم، شعروا بالعطش أشد من ليلتهم السابقة!».

وهكذا فإن الشخصية ترتبط من جهة بالعناصر الكونية (ماء وملح البحر)، بصورة الجسد الغروتيسكية (فم مفتوح واسعا، عطش ومعاقرة للخمر)، وهي أخيراً سلوك كرنفالي على نحو خالص: إلقاء المِلح في فم مفتوح عن آخره. إن هذه العناصر المتنوعة التي تساهم في تشكيل شخصية بانتاغرويل هي على قرابة كبيرة فيما بينها. لقد حافظ رابليه جيداً على النواة التقليدية لهذه الشخصية.

ونذكر بأن **بانتاغرويل** قد كُتب عام ١٥٣٢، وهو عام شهد صيفاً حاراً وجافاً جداً إلى حد أن الناس كانوا يتركون حقاً أفواههم مفغرة من شدة العطش. ويفترض أبيل لوفران، عن حق، أن اسم العفريت الصغير بانتاغرويل، وقدرته الشريرة على أن يزيد من عطش الناس كانت مذكورة مرات عديدة في محيط رابليه وأدت إلى وقوع العديد من المزح أو اللعنات. إن القيظ والجفاف الذي عم صيف ١٥٣٢ قد مداه بشيء من الشهرة، ومن الممكن جداً أن هذا الظرف قد دفع رابليه إلى اختيار هذا الاسم.

إن الفصل الأول يعرض فوراً صورة الجسد الغروتيسكية بكل صفاته



المميزة. إنه يحكي أصل عرق العمالقة الذين ينتسب إليهم بطل الكتاب. بعد موت هابيل، صارت الأرض المشربة بالدماء ذات خصوبة استثنائية. وهذه بداية الفقرة الثانية:

«ينبغي لكم إذن أن تتذكروا أنه في بداية العالم، بعد مقتل هابيل على يد أخيه قايين بقليل، فإن الأرض المشربة بدم العادل قد صارت في هذه السنة بالتحديد خصبة بكل الفواكه التي نمت على خاصرتيها، وعلى الأخص بأثمار الزعرور إلى حد تمت تسميتها، أبعد ما يسعف التذكر، «سنة ثمار الزعرور الضخمة»، حيث تكفي ثلاثة منها لملء مكيال الحبوب (الفصل الأول)[1].

وهكذا فإن أول نمط هو نمط الجسد. وطابعه الغروتيسكي والكرنفالي بادي للعيان. أول ميتة (وفق الإنجيل، موت هابيل كان الأول على وجه الأرض) زادت من خصوبة الأرض ولقحتها. إننا نعثر مجدداً على الجمع بين القتل والولادة، والذي يقدم هنا من الزاوية الكونية لخصوبة الأرض، الموت، الجثة، الدم، بذرة مخفية في التراب تخمر الحياة الجديدة. يتعلق الأمر هنا بأحد الأنماط الأشد قدماً وشيوعاً. هناك تنويع آخر: الموت يلقح الأرض المُرْضِعة ويجعلها تلد. غالباً ما يتم تجميل هذا التنويع بأنماط إيروسية (المفهوم طبعاً على نحو مغاير للمفهوم الضيق للكلمة). وفي موضع آخر (الكتاب الثالث، الفصل ٥٧) يتحدث رابليه عن العناق الأخير الوديع، المودود للنفس والأرض، الأم الكبرى، التي نسميها الدفن[2].

إن صورة الدفن، العناق الأخير لأمنا الأرض قد تم استلهامه بكل بداهة من بلينيوس الذي يتطرق بتفصيل لموضوعة الأم الرؤوم وللموت - الدفن بصفته عودة إلى حضنها في التاريخ الطبيعي (المجلد الثاني، ص. ٦٣).

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٧١؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٤٧.
(٢) نفسه. لابلياد. ص٤٩٨؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٤٩٥.



ويميل رابليه إلى إدراك هذه الصورة القديمة المتعلقة بالموت ـ التجدد بكل تنويعاتها وفروقاتها، ليس بالأسلوب الراقي للأعمال القديمة mystères، وإنما بروح كرنفالية، بروح الاحتفال الشعبي، بصفته يقين مرح وواضح للبقاء التاريخي النسبي للشعب وللذات داخل الشعب.

نستطيع إذن القول إن نمط الموت ـ التجدد ـ الخصوبة كان أول نمط لدى رابليه الذي يتوج منجزه الخالد.

الأرض كانت إذن خصبة على نحو متفرد بثمار الزعرور. بيد أن الذين أكلوا هذه الثمار صاروا ضحايا لأحداث غريبة جداً: لقد ظهر على أجسادهم طفح رهيب، كل منهم بموضع مختلف، وتلك سانحة بالنسبة لرابليه كي يصف هذه التشوهات المتنوعة الغروتيسكية على نحو مخصوص التي تصيب جزء معينا من الجسد مع تجنيب باقي الأجزاء ذلك. إنه يرسم، نوعاً ما، صورة للجسد المسلوخ حيث أن بعضاً من أجزائه قد اتخذت أبعاداً غير متكافئة. إن أول ضحايا ثمار الزعرور لهم بطون منتفخة على نحو رهيب (تضخيم غروتيسكي نموذجي)، القديس بانصار، وثلاثاء المرفع ينتميان إلى فصيلة مرحة من ذوي البطون المحدبة. القديس بانصار هو الاسم الساخر لقديس من نسج الخيال الذي جرت العادة على ذكره زمن الكرنفال. ومن المثير للانتباه أن الكرنفال في حد ذاته من هذه الفصيلة.

ثم يعمد رابليه إلى وصف أناس لديهم حدبات ذات ضخامة لا تصدق، بأنوف فظيعة وسيقان خارقة الطول، وآذان عملاقة. إنه يصف بتفصيل أولئك الذين نبت لهم قضيب طويل على نحو عجيب (إلى حد أنهم يستطيعون لفَّه ست مرات حول أجسادهم) وأولئك الذين لديهم أكياس خصي ضخمة. لدينا أمام أنظارنا صور جسد غروتيسكي عظيمة، وفي الآن معا، لدينا معرض من الصور، الشخصيات الكرنفالية (الدمى التي يتم صنعها لمناسبة الكرنفال لديها، عادة، التشوهات نفسها).



وبالضبط قبل هذا المعرض من الأجساد الغروتيسكية، وصف رابليه التقلبات الجوية التي تمس السماء بنفس النبرة الكرنفالية: هكذا تتخلى السنبلة عن كوكب العذراء لتلتحق بالميزان. ويمزج رابليه هذه الصور الكونية مع الغروتيسك الجسدي إلى حد أن التقلبات «الحادة والصعبة جعلت العلماء لم يستطيعوا معها أن يعضوا على النواجد، وهكذا صارت أسنانهم طويلة جداً إن هم استطاعوا لمس ذلك الحد»[١].

إن صورة الأسنان الطويلة الغروتيسكية التي تستطيع ملامسة النجوم مأخوذة من استعارة: «عض» طعم المشكل الفلكي الصعب.

ويعمد رابليه بعد ذلك إلى تعداد العمالقة، أسلاف بانتاغرويل: ويذكر بهذه المناسبة عدداً كبيراً من الأسماء المقتبسة من الإنجيل والميثولوجيا ومن روايات العصر الوسيط، أو المتخيلة بكل بساطة. إن رابليه كان يعرف حق المعرفة ذخيرة الوثائق الواسعة المتعلقة بشخصيات العمالقة وخرافاتهم (لقد تم جمع عمالقة الميثولوجيا من طرف البحّاثة رفيزيوس تيكسطور Ravisius Textor في كتاب الـOfficina الذي وظفه رابليه). إن شخصيات العمالقة وخرافاتهم ترتبط على نحو وثيق بالتصور الغروتيسكي للجسد. لقد سبق أن أشرنا إلى دورها الكبير في الدراما الساخرة للعصر القديم (التي كانت بالفعل دراما الجسد).

إن أغلب الخرافات المحلية توازي بين مختلف الظواهر الطبيعية، تضاريس المنطقة (جبال، وديان، صخور، جزر) وجسد العملاق وأعضائه المتنوعة. وهكذا، فإن هذا الجسد غير معزول بتاتاً عن العالم، وعن الظواهر الطبيعية وعن التضاريس الجغرافية. لقد سبق لنا ملاحظة أن العمالقة يعدون جزء من الذخيرة الضرورية للصور الكرنفالية والاحتفال الشعبي.

وهكذا في هذا الفصل الأول، فإن صور الجسد الغروتيسكية تمتزج

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٧٢؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٤٩.



بالظواهر الكونية. إن نمط الموت ـ التجدد ـ الخصوبة يفتح الباب على مجموعة كاملة من الشخصيات.

إننا نعثر عليه من جديد في مقدمة الفصل الثاني:

«كان عمر غارغانتويا أربعمائة وثمانون وأربعين وأربع سنوات حينما أنجب ولده بانتاغرويل من زوجه المسماة باديبك Badebec بنت ملك الأموروتس في يوتوبيا، ثم ماتت عند الوضع، لأنه من شدة ما كان طويلا وثقيلا لم ير النور إلا بعدما أزهق روح أمه»(١).

لدنيا هنا نمط يجمع بين القتل والولادة الذي شهدناه في وصف كرنفال روما، القتل الذي يقترفه الطفل بمجيئه إلى العالم.

إن الولادة والموت يجسدان انفتاح الأرض وحضن الأم. وفي صفحات أبعد، يعرض المؤلف الفم المفتوح واسعاً لدى الناس والبهائم العطشى.

ويصف الجفاف الرهيب الذي أصاب البلاد في العام الذي ولد فيه بانتاغرويل:

«في الحقول، كنت تجد البهائم نافقة، الفم مفتوح واسعا. بالنسبة للناس، كان ذلك مثيراً للشفقة. كنت تراهم يجرون ألسنتهم مثل أرانب جرت ست ساعات. العديد منهم كان يلقي بنفسه في الآبار، آخرون كانوا يستظلون ببطن بقرة: هوميروس يسميهم أليبانت Alibantes. كل المنطقة كانت تعاني من الجفاف: كان من المحزن رؤية المشقة التي يتكبدها الناس للاحتماء من هذا العطش المخيف. حيث كان يجب فعل الكثير للحفاظ على الماء المقدس في الكنائس من الجفاف: لكن تم إصدار الأمر من طرف السادة الكرادلة ومن الأب الأقدس، بحيث لم يتجاسر أحد للشرب أكثر من مرة واحدة. وكلما دخل أحد الكنيسة، كنت ترى عطشى تعساء بالعشرات يتجمعون حول من يقدم الماء

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٧٧. ١٧٨؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٦٣.



لشخص آخر، والفم مفتوح للحصول على قطرة ما، مثل الغني الخبيث [و الفقير لعازر] حتى لا يضيع منه شيء. آه يا لسعادة من كان له، في تلك السنة، قبوه المنعش المجهز جيدا»[١].

ينبغي التأكيد على أن «البئر» و«بطن البقرة» و«القبو» هي معادل للفم المفتوح واسعا. في الطبوغرافيا الغروتيسكية، يوافق الفم الأحشاء و«الرحم»؛ إلى جانب صورة «الحفرة» الغروتيسكية فإن مدخل الجحيم يصور على أنه فم الشيطان مفتوح واسعاً («فم الجحيم»). البئر هي الصورة الفلكلورية المتداولة لأحشاء الأم. إن للقبو دلالة مشابهة، لكن مع شبه هيمنة لفكرة الموت ـ الامتصاص. هكذا، من هذا المقطع، فإن للأرض وثقوبها، إضافة إلى ذلك، دلالة غروتيسكية وجسدية. وهذا ما يهيئ ضم الأرض والبحر في مجموعة الجسد.

ويذكر رابليه في الفقرة الموالية أسطورة فيطون **Phaéton** الذي وهو يقود عربة الشمس على نحو خرق يدنو كثيراً من الأرض وكاد أن يحرقها؛ من شدة حرارة الأرض تصبب البحر عرقاً، الذي صار من جراء ذلك مالحاً (إن صدقنا بلوتارك، فإن تفسير ملوحة الأرض هذه قدمها أمبدوقلس).

وينقل رابليه هذه الفرضيات إلى مستوى الاسفالات المرح في الاحتفال الشعبي.

«وارتفعت حرارة الأرض حيث أصابه عرق خارق، فتصبب البحر كله، الذي هو مالح (لأن كل عرق مالح، وهذا ما تشهدون به إن جربتم عرقكم أو عرق المصابين بالجدري حينما يتم جعلهم يعرقون، وهذا مماثل لبرهاني»[٢].

إن مجموع صور هذه الشذرة الوجيزة شديد البلاغة: إنه كوني

---

(١) نفسه. لابلياد. ص١٧٨؛ كتاب الجيب، المجلدالأول، ص٦٥.
(٢) الأعمال، لابلياد، ص١٧٩؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٦٧.



(الأرض التي تعرق وتملأ البحر بعد ذلك). إن الدور الرئيسي قد أسند للصورة الغروتيسكية النموذجية المتعلقة بالتعرق (المعادل لباقي الإفرازات، للبول)، ويستحضر في نهاية الفقرة صورة الجدري، مرض مرِح، متصل بـ«الأسفل» الجسدي؛ وأخيراً، يتحدث رابليه عن تذوق العرق، إنها درجة ملطفة من أدب النجاسة الخاصة بالغروتيسك الطبي (الموجود مسبقاً عند أرسطوفان). إن هذا المقطع يحتوي ضمنا على النواة التقليدية لشخصية بانتاغريل العفريت الصغير، بصفته تجسيد للعنصر البحري الذي لديه القدرة على جعل الناس عطشى. وفي الآن معا، فإن البطلة الحقيقة للمقطع هي الأرض. ولئن كانت في الفصل الأول مضمخة بدم هابيل، خصبة وتولد حصاداً وافراً، فإنها هنا تعرق وتعاني من العطش.

ثم يقدم رابليه محاكاة ساخرة طموحة لدرب الصليب وللمعجزة. أثناء الموكب الذي يشرف عليه رجال الكنيسة، المؤمنون الذين يتوسلون إلى المسيح الرب كي يعطيهم الماء، يشهدون انبجاس قطرات ضخمة من الأرض، مثلما يعرق شخص بغزارة. يخال الشعب أن الأمر يتعلق بطل بعثه القدير بعد دعاء المسيح الرب. لكن بعد الموكب، حينما أراد المؤمنون أن يشفوا غليلهم، أدركوا أنها نقيع ملح أشد ملوحة من ماء البحر. وعلى هذا النحو، فإن المعجزة خدعت متمنيات المؤمنين المخلصة. هنا أيضاً، يتأكد العنصر المادي والجسدي في دور يزيل التدليس.

وفي ذلك اليوم وتلك الساعة بالضبط وُلِد بانتاغرويل. وقد أطلق عليه ذلك الاسم الذي يعني «العطشان بالكامل» في التأثيل الرابليهي الهازل.

وبالمثل، فإن ميلاد البطل يتم في ظروف غروتيسكية: إن بطن ماخض المرأة يتيح مرور قطيع حقيقي محمل بالمؤونة المملحة التي تسبب العطش وبعده فقط يمر بانتاغرويل الأشعر مثل دب».



ويبسط الفصل الثالث نمط الموت ـ الميلاد، النمط المزدوج الأضداد: لا يدري غارغانتويا هل عليه أن يبكي موت زوجه أو يضحك فرحاً بعد ميلاد طفله، وبالتناوب يضحك مثل عجل (حيوان صغير) أو «يبكي مثل بقرة»، التي وضعت صغيرها، قريباً من الموت).

ويحكي الفصل الرابع المنجزت العديدة التي حققها بانتاغرويل في المهد: ولها جميعها صلة بامتصاص الطعام. في كل واحدة من وجباته، يرضع حليب أربعة آلاف وستمائة بقرة. وتقدم له عصيدته في مذوذ عملاق. إن لديه مسبقاً أسنان «من شدة حدتها وقوتها» يقطع بها قسما عظيما. ذات صباح لما أراد أن يرضع من بقرة، أمسك بالدابة من أسفل العرقوب وأكل حلمتي ثديها معا، ونصف معدتها والكلي وكاد يفترسها بالكامل لو لم يهرع الناس لتخليصها منه. لكن بانتاغرويل كان يمسك العرقوب بشدة حيث بقي في يديه وأكله مثلما يؤكل السجق. ذات يوم، اقترب دبٌّ غارغانتويا من مهده فأمسك به بانتاغرويل وقطعه إربا إربا وابتلعه وكأنه دجاجة. ولشدة ما كان قويا، أجبر أهله على ربطه إلى مهده، لكن ذات مرة دخل ومهده على ظهره إلى القاعة حيث كان غارغانتويا قد دعا الناس إلى مأدبة عظيمة، وبما أن ذراعاه كانا موثوقان، فقد أخرج لسانه كي يلعق الأطعمة من على المائدة.

وتتلخص كل مآثره في الرَّضع والاسراف في الشُّرب والبَلع والمَزْق. إننا نصادف الفم المفتوح واسعاً، واللسان المتدلي، والأسنان والحلقوم، والضروع، والبطن.

لاحاجة لنا في متابعة تطور الصور التي تعنينا، فصلاً بعد فصل. سوف نكتفي بذكر الأمثلة الأبرز.

حينما التقى بانتاغرويل بالطالب اللِّيمُوزيني (نسبة لمدينة ليموزان) أخذ بخُنَّاقه، وسنوات بعد ذلك مات الطالب ميتة رولان، أي جرَذاء العطش (وهذه نواة تقليدية لشخصية العفريت الصغير).



في الفصل الرابع عشر، أثناء مأدبة للاحتفال بنهاية المحاكمة بين baisecul وHumevesne، يصرح بانورج وهو سكران:

«يا رفيقي، لو كنت أرتقيه مثلما أنزل منه، لكنت سلفاً فوق مدار القمر صحبة أمبدوقلس!لكني لا أدري ما معنى ذلك وحق الشيطان: إن هذا النبيذ لذيذ جداً، كلما شربت منه صرت عطشا. أعتقد أن ظل مولاي بانتاغرويل يوَلِّد العطشى مثلما يولد القمر الزكام (بانتاغرويل، الفصل ١٤).

ولنذكر في هذا السياق بالإشارة الطبوغرافية: المدارات السماوية العليا والأسفل (المعدة). ونجد مرة أخرى خرافة العفريت الصغير الذي يسبب العطش للناس، لكن هنا، فإن ظله هو ما يقوم بالدور (يوازي في ذلك ظل صومعة الدير القادرة على إخصاب امرأة). إن المعتقدات القديمة حول التأثير المادي للقمر (نجم) في الزكام (مرض) تكتسي طابعاً غروتيسكيا.

أثناء المأدبة يحكي بانورج قصة سبق لنا ذكرها: كيف كاد أن يشوى وهو حي من طرف الأتراك، وكيف نجح في شوي تركي على الفحم، وكيف كادت الكلاب تمزقه إربا إربا، لقد وجد دواء مضاد لألم الأسنان (أي ذلك الذي تسببت فيه أنياب الكلاب، وذلك بعد أن رمى إليها بشرائح من لحم الخنزير كان يتمنطق بها. ونجد مرة أخرى صورة الحريق الذي أحال المدينة التركية رمادا، وصورة الشفاء بالنار: إن الشوي بالفحم شفا بانورج من ألم النسا. وهذه الواقعة الكرنفالية الخالصة هي احتفال بالشواء بالفحم.

كما أن واقعة طوماست تبعث الحياة من جديد في شخصية العفريت الصغير. بعد لقاء أول مع بانتاغرويل، أحس طوماست بشدة العطش إلى حد أجبر معه على قضاء الليل في شرب الخمر ومضمض حلقه بالماء. أثناء الخصام، أخذ الجمهور يخبطه بيديه وبانتاغريل يزوده بالأكل.

«وعقب هذا القول، أصابهم الخرس من شدة دهشتهم ولم يجرؤوا



آلهة البحار، ونيبتون وغيره، يضطهدونهم، وأنها بحق مياه بحرية ومالحة» (الكتاب الثاني، الفصل ١٨).

وهاهي تعبر أمامنا من جديد، الموضوعات الرئيسية الواردة في الفصول الأولى، لكن مع فارق بسيط هو أن الماء المالح ليس عرقاً، بل إنه بول لا تفرزه الأرض، فهو بول بانتاغرويل، وبما أنه عملاق، فإن ذلك يمنح سلوكه دلالة هزلية. إن النواة التقليدية للشخصية قد تم بسطها والمبالغة فيها على نحو كبير: جيش كامل من الأفواه المفغرة، قارب من الملح تم الرمي به في هذه الأفواه، العنصر السائل والألهة البحرية، طوفان البول المالح. وتجدر الإشارة أيضاً إلى المجموعة النموذجية، بول ـ دم ـ ماء البحر. كل هذه الصور المختلفة تنتظم في لوحة الكارثة الكونية لنهاية العالم وسط النيران والطوفان.

إن النزعة الأخروية القروسطية قد تم إسفالها وتجديدها في صور «الأسفل» المادي والجسدي المطلق. إن هذا الحريق الكرنفالي يجدد العالم. ولنذكر في هذا الصدد باحتفال النار في كرنفال روما الذي وصفه غوته وصرخته «الموت لمن لا يحمل نارا!» وكذلك الوصف الكرنفالي للكارثة في التكهنات التنبئية: أمواج تغمر الناس خارجة من العرق، بينما الحريق العالمي ليس سوى نار موقد مرحة. في الواقعة الراهنة تنمحي الحدود بين الأجساد والأشياء، وتلك الفاصلة بين الحرب والمأدبة. فالمأدبة والخمر والملح والعطش تصير أفضل أدوات للحرب. يستبدل الدم بأمواج البول الغزيرة الناجمة عن الإفراط في الشرب.

لا ينبغي لنا نسيان أن البول (مثل الخراء) هو المادة المرحة التي تسفل وتفرج عن النفس، تحول الخوف إلى ضحك.، وإذا كان الثاني شيء وسيط بين الجسد والأرض (الحلقة الهزلية التي تربط الواحد بالآخر)، فإن البول هو شيء وسيط بين الجسد والبحر. وهكذا، فإن العفريت الصغير في العمل mystère الذي يجسد العنصر السائل المالح يصير إلى حد ما، بقلم رابليه، تجسيداً لعنصر مرِح آخر، هو البول



(مثلما سوف نرى فيما بعد، له خصائص علاجية فريدة). إن الغائط والبول يجسدان المادة، العالم، العناصر الكونية، ويجعلان منهما شيئاً حميما، قريبا، جسديا، ومفهوما. (المادة والعنصر اللذان يلدهما ويفرزهما الجسد). البول والغائط يحولان الخوف الكوني إلى فزّاعة كرنفال مرحة.

لا يجب أن نغفل الدور الهائل الذي يلعبه الخوف الكوني من كل ما هو كبير وقوي بقدر يتجاوز القياس: قبة السماء، الجبال الشاهقة، البحر - والخوف من التقلبات الكونية والكوارث الطبيعية في الميثولوجيات والتصورات وأنظمة الصور الأشد قدما، بل حتى في اللغات وأشكال التفكير التي تحددها. ذكرى معينة غامضة عن التقلبات الكونية الماضية، خوف ما غير محدَّد من الهزَّات الكونية المقبلة تتخفى في أساس الصورة والفكر الإنسانيين. وفي الأساس، فإن هذا الخوف الذي ليس قطعا بالخوف الزاهد (بالمعنى الحرفي للكلمة)، الخوف الذي توحي به الأشياء المادية ذات الطول الفارع من القوة الطبيعية التي لا تُقهر) يستخدم من طرف كل المنظومات الدينية بغية قهر الإنسان وتعذيب ضميره. حتى الشواهد الأقدم في العمل الشعبي تعكس الصراع ضد الخوف الكوني، ضد ذكرى واستشعار الهزات الكونية والموت الشرس. وهكذا في الإبداعات الأدبية التي كانت تعبر عن هذا الصراع كان ينشأ وعي ذاتي إنساني حقيقي، متحرر من كل خوف[1].

---

(١) غالباً ما كانت هذه الصورة المعبرة عن ذلك الصراع تختلط بصور أخرى تعكس الصراع الموازي الذي يتم في جسد الفرد ضد الولادة المصحوبة بالألم واستشعار الاحتضار؛ إن الخوف الكوني أساسي وعميق أكثر؛ يبدو أنه يلوذ بجسد الانسانية المنجِب. كما أنه تسرب إلى أسس اللغة والصور والتفكير أيضاً. إن هذا الخوف الكوني أشد أهمية وقوة من الخوف الفردي والجسدي من الموت الشرس، رغم أن مسالك تجمع بينهما في الصور الفلكلورية وخاصة الأدبية. إن هذا الخوف الكوني من مخلفات عجز الانسان الأول أمام قوى الطبيعة. إن الثقافة الشعبية كانت لا تكترث بهذا الموت، تقضي عليه=



إن هذا الصراع ضد الخوف الكوني، بكل أشكاله وتجلياته، لم يستند إلى أماني مجردة، وإلى خلود الروح، بل إلى المبدأ المادي الكامن في الإنسان نفسه. وعلى نحو ما، فإن الإنسان يستوعب العناصر الكونية (من تراب وماء وهواء ونار) بالعثور عليها واختبارها بداخل ذاته، في جسمه نفسه، لقد كان يحس بالكون في كل ذاته.

إبان عصر النهضة كان يتحقق استيعاب العناصر الكونية في عناصر الجسد بطريقة واعية ومعلنة على نحو مخصوص. لقد وجد هذا الاستيعاب تعبيره النظري في فكرة الكون المصغَّر الذي يستخدمه رابليه في حكم بانوج (بصدد الدائنين والمدينين). وسوف نعود لاحقاً إلى مظاهر فلسفة عصر النهضة تلك. أما الآن، نريد التأكيد على أن الناس كانوا يستوعبون ويحسون في ذواتهم بالكون المادي بعناصره الطبيعية في أفعال ووظائف الجسد المادية على نحو بارز: من طعام وفضلات وجماع؛ هنا كانوا يجدون في ذواتهم ويتلمسون، إذا جاز القول، ويخرجون من جسدهم التراب والبحر وو الهواء والنار، وبصفة عامة، مادة العالم برمتها، بكل تجلياتها، وهنا كانوا يستوعبونها. إن الصور المتصلة بالأسفل الجسدي هي بالضبط ما يتمتع أساساً بقيمة الكون المصغر.

في العمل الفلكلوري والأدبي يهزم الضحك الخوف الكوني (مثل أي خوف). كما أن البراز والبول والمادة الهزلية الجسدية المفهومة تلعب فيه دوراً كبيراً للغاية. وكذلك تظهر فيه بقدر لا يعد ولايحصى على المستوى الكوني. إن الكارثة الكونية الموصوفة بواسطة صور الأسفل المادي والجسدي، يتم إسفالها وتأنيسها، وتحويلها إلى فزّاعة مرِحة. هكذا هزم الضحك الخوف الكوني.

=بواسطة الضحك والتجسيد الهزلي للطبيعة وللكون، لأنها كانت قوية في أساسه باليقين الراسخ في قدرة الانسان وانتصاره في آخر المطاف. وخلافاً لذلك، فإن الثقافات الرسمية كانت تستخدم، في الغالب، بل إنها كانت تغذي هذا الخوف لأجل قهر الانسان وإهانته.



لو نرجع إلى الحرب ضد أنارش. إن رابليه يصف بتفصيل القتال الفريد بين بانتاغرويل والعملاق لو غارو Loup - Garou (المستأذب). وفي هذا الصدد يواصل اللعب بالصور ذاتها. يدنو لو غارو من بانتاغرويل وفمه مفغر واسعا. ثم «رمى عليه هذا الأخير ثمانية عشر برميلا من ملح القارب الذي كان يحمله في حزامه، وملأ به حنجرته وحلقه، وعينيه وأنفه»[1].

أثناء القتال الموالي، وجه بانتاغرويل ضربة إلى لوغارو في أعضائه التناسلية وأفرغ ما تبقى من خمر وظن «لو غارو» أنه حزَّ مبولته وأن الخمر الذي يخرج كان بوله»[2].

الفصل الذي يتبعه يضم واقعة انبعاث لإبستيمون ووصفه للجحيم. إن نحن استحضرنا حقيقة أن الجحيم، في الطبوغرافيا الجسدية، تمثله صور الأسفل الجسدي وصور فم لوسفير المفغر، وأن الموت امتصاص، أو عودة إلى حضن الأرض، سوف يكون من البديهي أننا سنظل في دائرة صور الفم المفتوح واسعاً أو حضن الأم المفتوح. وسوف نحلل بتفصيل في الفصل المقبل زيارة إبستمون للجحيم.

إن حكاية الحرب مع الملك أنارش تختتم بصورتين كرنفاليتين خالصتين.

الأولى هي صورة المأدبة الطوباوية، «ما لذ وطاب»: حينما دخل المنتصرون في الحرب إلى مدينة أمورتيس «وأشعلوا نيران البهجة في المدينة كلها، وبسطت موائد مستديرة كبيرة زينت بأشهى الأطعمة في كل الأزقة، وأقيمت وليمة ضخمة»[3].

الثانية هي صورة الخلع الكرنفالي للمك المهزوم من عرشه الذي سبق أن تحدثنا عنها.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٢٩١؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٣٧٩.

(٢) نفسه، ص٢٩٢، كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٣٨١.

(٣) الأعمال، لابلياد، ص٣٠٣؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٤٠٧ .



يحكي الفصل الذي يعقب ذلك كيف قام بانتاغرويل بحماية جيش كامل من أمطار طوفانية بإخفائه «تحت لسانه المتدلي». ثم يصف رحلة السارد (ألكوفريباس) داخل فم بانتاغرويل. وبعد أن وصل إلى داخل فم بطله المفتوح واسعاً، اكتشف المعلم ألكوفريباس عالماً مجهولاً بأكمله: مراعي شاسعة، غابات، مدن محصَّنة. هذا الفم يؤوي أكثر من خمس وعشرين مملكة. سكانها متيقنون من أن عالمهم أقدم من الأرض. وقضى الكوفريباس ستة أشهر داخل فم بطله. يأكل ما يمر بفمه ويقضي حاجته في حنجرته.

ومع أن رابليه قد استلهم هذه الواقعة من لوسيان، في **الوسيلة إلى كتابة التاريخ**، إنها تختم على نحو أفضل مجموعة الصور كلها التي فحصناها للتو. إن الفم في المجمل يؤوي عالماً بأكمله، يمثل ما يشبه جحيم فموي. ومثل الجحيم الذي رآه إبستمون، فإن هذا العالم إلى حد ما منظم كـ«عالم بالمقلوب» حيث يمنح المال لمن ينام وليس لمن يعمل.

في حكاية هذا العالم «الأقدم من الأرض» تنبثق فكرة نسبية الأحكام الفضائية والزمنية المنظور إليها من زاويتها الهزلية والغروتيسكية.

ويحكي الفصل ٣٣ مرض وشفاء بانتاغرويل. لقد كانت معدته محتقنة. بوله الغزير والساخن أدى إلى تكون منابع مياه ساخنة ذات فوائد علاجية في مختلف مناطق فرنسا وإيطاليا. ومرة أخرى، يجسد بانتاغرويل العنصر الجسدي والكوني المرِح.

ينزل رجلان إلى معدة بانتاغرويل لتنظيفها. مسلحان بمجارف وصناديق وسلال، وقد هبطا عبر تفاحتين كبيرتين من النحاس ابتلعهما بانتاغرويل (صورة الابتلاع) وكأنها أقراص دواء. عند وصولهما إلى المعدة، خرجا من التفاحتين وشرعا في العمل. ومثل الفم في الفصل السابق، تم وصف المعدة، على مستوى أكبر، كوني تقريباً.

وأخيراً في الفصل الموالي، الذي هو الأخير، نجد كذلك صوراً



غروتيسكية للجسد. يقدم المؤلف تصميما للفصول المقبلة. ومن بين الوقائع المذكورة توجد هزيمة الجحيم من قِبَل بانتاغرويل الذي سوف يلقي في هذه المناسبة ببروزربين في النيران ويكسر للوسفير شخصياً، أربعة أسنان وقرن. ولاحقاً، ينوي بانتاغرويل القيام برحلة إلى القمر للتاكد مما إذا كان ثلاث أرباع نجم الليل هي بالفعل في رؤوس النساء.

وهكذا، من بداية الكتاب الأول (تأليفا)إلى نهايته، تمر، مثل الفكرة المتكررة، صورة الفم المفتوح، والحلق، والأسنان واللسان. إن هذا الفم هو إحدى السمات التقليدية للعفريت الصغير في الأعمال mystères.

إن صورة الفم المفغر واسعاً تجتمع عضوياً بصور الابتلاع والامتصاص، من جهة، وصورالبطن والأحشاء والمخاض من جهة أخرى. إن صور المأدبة، وكذلك صور الموت، والدمار والجحيم تدور حولها. وأخيراً، نمط أخر مثير، خاص بشخصية بانتاغرويل التقليدية: العطش، العنصر السائل، الخمر، البول، مرتبط مباشرة هو أيضاً بهذا الفم المفغر.

وعلى هذا النحو، فإن كل أعضاء الجسم الغروتيبسكي ومواضعه الأساسية، كل الأحداث المهمة التي تمس حياته تم بسطها ورسمها حول صورة الفم المفغر المركزية.

وهذا الأخير هو التعبير الأبرز عن الجسد المفتوح، غير المغلق. إنه الباب المفتوح بمصراعيه على بواطن الجسد. إن انفتاحه وعمقه يزداد بفعل أن الفم يؤوي عالماً مأهولاً بأكمله وأن رجالاً ينزلون كما إلى منجم سفلي في عمق المعدة. وبالمثل، فإن انفتاح الجسد يعبر عن نفسه مرة أخرى بصورة بطن أم بانتاغرويل المفتوح، صورة الحضن الخصب للأرض المشربة بدم هابيل، صورة الجحيم، إلخ. كل هذه الأعماق الجسدية خصبة: فيها يلقى القديم الموت، والجديد يولد فيها بكثرة؛ إن الكتاب الأول برمته مشبع حرفيا بالصور المعبرة عن القدرة



الجنسية، الفحولة، الوفرة،. وإلى جانب انفتاح الجسد ذاك، يوجد على الدوام القضيب وفتحة السروال (بديله).

هكذا يبدو الجسد الغروتيسكي دون واجهة، دون سطح مغلق، كما لا يبدو بخلقة مفرطة: إنه يتجسد إما بالأعماق المخصبة، وإما بالنتوءات الكفيلة بالتناسل والخلق. إن هذا الجسد يَمتص ويُخرج إلى النور، يأخذ ويعيد.

هذا الجسد المتشكل من أعماق مخصبة ونتوءات مولِّدة لا يتحدد موقعه أبداً من العالم بصرامة: إنه يتحول في هذا الأخير، يمتزج به وينصهر فيه: عوالم جديدة ومجهولة تختفي داخله (مثلما في فم بانتاغرويل). ويتخذ الجسد قياسا كونيا بينما الكون يتجسدن. تتحول العناصر الكونية إلى عناصر جسدية مرحة للجسد المتنامي المنجِب والمنتصر.

لقد تم تصور وتأليف بانتاغرويل عام ١٥٣٢ بينما كانت كوارث طبيعية تجتاح فرنسا. وفي حقيقة الأمر، لم تكن خارقة للعادة ولا كارثية بحق، بل كانت قوية وظاهرة بما يكفي لتطبع عقول المعاصرين لها، وتحيي الخوف الكوني والأفكار الأخروية.

كان بانتاغرويل إلى حد بعيد بمثابة جواب مرِح معارض للخوف الكوني المنبعث من جديد وللمناخ الديني والأخروي. هكذا يمثل أمام أعيننا نموذج رائع للعمل الصحافي لعصر النهضة المكتوب على أساس التقليد الشعبي. إنه صدى الأحداث الآنية المقاوم، صدى الأفكار والعقليات الراهنة في تلك الحقبة من التاريخ.

عام ١٥٣٢، شهد فترة قيظ وجفاف رهيب استمرا من فصل الربيع إلى شهر نونبر، أي على امتداد ستة أشهر. كان الجفاف يهدد الفلاحة وخاصة زراعة الكروم. قامت الكنيسة بتنظيم الكثير من الصلوات والمواكب التي نجد في بداية الكتاب محاكاة ساخرة لها. واجتاح وباء الطاعون الكثير من المناطق بداية الخريف، وضربها حتى العام الموالي.



ويحتوي بانتاغرويل كذلك إشارات إلى هذا الوباء، الذي سببه، كما قيل، البخر الخبيث المنبعث من معدة البطل الذي يعاني من عسر في الهضم.

وهكذا، فإن الكوارث الطبيعية والطاعون قد أيقظا في هذه الحقبة، مثلما في القرن ١٤، الخوف الكوني القديم، ونتيجة لذلك، منظومة الصور الأخروية والأفكار الزهدية. لكن هذه الظواهر ذاتها، مثل جميع الكوارث، لها مفعول إيقاظ النزعة النقدية التاريخية، أو الرغبة في المراجعة المتحررة لكل الأطروحات والتقييمات الوثوقية (وكانت هذه حال بوكاشيو ولانغلاند Boccace وLangland في القرن ١٤).

وقد برزت مثل هذه النزعة في الوقت الذي كان فيه رابليه يكتب بانتاغرويل ووظفها كنقطة انطلاق. من الممكن أن العفريت الصغير بانتاغرويل الذي يسبب العطش ويمنح للشخصية طابعها المميز قد انبثق من اللغة العفوية والمتحررة للساحة العامة، ومن أحاديث المائدة المألوفة، حيث كان بانتاغرويل هو المتلقي المباشر للعنات المرحة التي كانت ترمى في وجه العالم والطبيعة، بطل المعارضات الإباحية حول موضوعة النزعة الأخروية، والكارثة العالمية، إلخ. لقد ركز رابليه حوله مواد البناء الضخمة، التي تبلورت على مر الأعوام، التي قدمتها له الثقافة الهزلية الشعبية، بصفتها انعكاس للصراع ضد الخوف الكوني والنزعة الأخروية، والتي أدت إلى صورة كون مرِح، مادي وجسدي، في حالة نمو مستمر وتجدد مستمر.

والكتاب الأول هو الأكثر كونية بين الكتب جميعها. في الكتب الموالية، يضعف حضور هذه الموضوعة كي تترك المكان الأول للموضوعة التاريخية، الاجتماعية والسياسية. إلا أن الانتصار على الخوف الكوني والنزعة الأخروية يظل إلى النهاية إحدى الموضوعات الرئيسية.

ويلعب الجسد الغروتيسكي دوراً كبيراً في تطور هذه الموضوعة.



يحس الجسد الشمولي، الذي يكبر، المنتصر على الدوام، في الكون وكأنه في بيته. إنه شحمه ودمه؛ فيه توجد العناصر والقوى الكونية نفسها، على الوجه الأكمل من النظام؛ الجسد هو آخر صرخة الكون، أفضلها، إنه القوة الكونية المسيطرة؛ إنه لا يخشى الكون بكل عناصره الطبيعية. كما لا يخشى الموت الذي لا يقبل التجزئة: إنه ليس سوى طور من حياة الشعب والإنسانية المنتصرة، طور ضروري لتجديدهما وتحسينهما.

ولنفحص الآن بعضاً من أصول الجسد الغروتيسكي، الأقرب إلى رابليه. لقد سبق لنا القول إن التصور الغروتيسكي للجسد كان يعيش في صور اللغة ذاتها، في أشكال التبادل اللفظي المألوف؛ لقد كان يكمن في أساس كل أشكال الإيماءات الموظفة للشتم والإسفال، والمضايقة، إلخ. (الإشارات الدالة على التهكم، والهزء، والكشف عن الدبر، والبصق، والحركات الفاحشة المتنوعة)؛ إن هذا التصور يلهم، أخيراً، الأشكال والأجناس الفلكلورية الأشد تنوعا. لقد كانت صور الجسد الغروتيسكي منتشرة في كل مكان: بالنسبة لجميع معاصري رابليه، كانت مفهومة إذن، معتادة ومألوفة. إن مجموعة المصادر التي سوف نتحدث عنها الآن ليست في نهاية المطاف سوى بعض التعبيرات النموذجية لهذا التصور المسيطر والمنتشر على نطاق واسع، المرتبط مباشرة بموضوعة روائع رابليه.

سوف نرى أول الأمر حكايات العمالقة. العملاق هو في حد ذاته صورة الجسد الغروتيسكية. لكن من البديهي أن طابعه الغروتيسكي قد يتم التأكيد عليه حسب الحالة بهذا القدر أو ذاك.

في روايات الفروسية، التي كانت ذائعة الصيت في عصر رابليه، فإن شخصيات العمالقة، المتواترة بما يكفي، كانت قد فقدت بالكامل، تقريباً، سماتها الغروتيسيكة. في أغلب الحالات، يتم التأكيد فحسب على قوتها الجسدية الخارقة وارتباطها بمولاها.



في التقليد البطولي ـ الهزلي الإيطالي، بولشي (مورغانت) وعلى الأخص فولانغو (فراكاسيس)، فإن شخصيات العمالقة تستعيد سماتها الغروتيسكية، بنقلها من المستوى المتأدب إلى الهزلي. إن رابليه كان يعرف حق المعرفة هذا المسلك الذي ينبغي لنا اعتباره كأحد مصادر صور الجسد الغروتيسيكة عنده.

إلا أن المصدر المباشر تمثل، كما نعلم، في كتيب شعبي، **أخبار غارغانتويا الكبرى** (١٥٣٢). هذا المؤلف المجهول، لئن كان يضم بالفعل بعض عناصر التحريف البارودي لروايات الفروسية لحلقة آرثر، فلا يمكن بأي حال من الأحوال اعتباره باروديا أدبية حقيقية بالمفهوم المتعارف عليه لاحقاً. إن لشخصية العملاق طابعاً غروتيسكياً وجسدياً بارز بوضوح. إن هذا الكتاب استعاد خرافة شعبية قديمة والتي مازال وجودها مستمراً إلى اليوم في فرنسا وانجلترا أيضاً. إن الصيغ المختلفة التي ضبطت في القرن ١٩ قد تم جمعها من طرف ب. سيبيو P. Sébillot في كتاب **غارغانتويا في التقاليد الشعبية** (باريس، ١٨٨٣). خرافات أخرى تم جمعها في عهد قريب منا على يد جان بافر Jean Baffer في **عمالقتنا زمان. حكايات بيريشون** (باريس، ١٩٢٠)حتى في هذه الصيغ، تتمتع شخصية غارغانتويا بطابع غروتيسكي كلياً. الأمر المهم جداً هو شهية العملاق العجيبة، وتأتي بعد ذلك وظائف الجسد الغروتيسكية الأخرى؛ في فرنسا، ما تزال عبارة «يا له من غارغانتويا!» متدوالة مكان «يا له من أكول!»

إن كل خرافات العمالقة هذه لها صلة وثيقة بتضاريس الأمكنة التي حُكِيت فيها: إن الخرافة تجد لها دائماً نقطة ارتكاز ملموسة في التضاريس الجهوية، إنها تعثر في الطبيعة على جسد العملاق المفكك الأوصال، الموزَّع، أو المسحوق. ما يزال في فرنسا عدد كبير من الصخور والأحجار والمعالم الصخرية الضخمة، والأضرحة التي تعود لما قبل التاريخ، والصخور المنتصبة، إلخ، التي تحمل اسم



غارغانتويا: إنها أطراف جسمه المختلفة والأدوات المختلفة التي يستعملها؛ ولنذكر من ضمنها «اصبع غارغانتويا»، «ضرس غارغانتويا»، «ملعقة غارغانتويا»، «مرجل غارغانتويا»، «قِدر غارغانتويا»، إلخ. بإيجاز، المرَكب الرابليهي لأطراف جسد العملاق، ولأواني الطبخ، وللأدوات المنزلية المتداولة. إبان حياة رابليه، إن العالم الحجري لموجودات وأطراف الجسد كانت بطبيعة الحال أكثر ثراء من ذلك.

إن أطراف الجسد والأواني المنتشرة في كل أنحاء فرنسا كانت ذات مظهر غروتيسكي استثنائي وكان بالتالي من المستبعد أن لا يكون لها تأثير في رابليه. مثلاً، يتحدث في كتاب بانتاغرويل عن الزبدية الضخمة التي كانت تغلى فيها عصيدته حينما كان رضيعا «وهي ما تزال حاضرة في مدينة بورج قرب القصر»[1]. وعن هذا الشيء الذي اختفى اليوم لدينا شهادة من القرن ١٤ تقول إنه كان من المتاح أن نرى منه، بالفعل في تلك المدينة، حجراً ضخما له شكل كأس كان يحمل اسم scutella gigantis (زبدية العملاق) والتي كان يملأها الباعة بالخمر من أجل المساكين مرة في العام. وعليه، فإن رابليه قد استوحى هذه الصورة من الواقع[2].

ينبغي أن نشير كذلك إلى مؤلَّف مجهول ظهر عام ١٥٣٧، **تلميذ بانتاغرويل**، الذي كان يعني في الوقت معاً تأثير رابليه وتأثير لوسيان (الوسيلة إلى كتابة التاريخ)، وكذلك تأثير الخرافات الشفوية. وقد كان لهذا الكتاب بدوره تأثير في رابليه.

وحري بنا الإشارة إلى دور العمالقة في الاحتفال الشعبي. لقد كان

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٨٣، كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٧٩.

(٢) هناك وفرة من الوثائق الفلكلورية حول الجسد الحجري للعملاق وأوانيه في كتاب سالمون ريناخ.. شعائر، أساطير و أديان، الجزء الثالث. المعالم الحجرية الخام في اللغة والمعتقدات الشعبية. الصفحات ٣٦٤ ـ ٤٣٣، راجع. ب. سيبيو. فلكلور فرنسا. الجزء الأول. الصفحات ٣٠٠ ـ ٤١٢.



العملاق هو الشخصية المعتادة في جدول المعارض (وهو ما يزال كذلك إلى اليوم رفقة القزم)، لكنه كان أيضاً شخصية ضرورية في مواكب الكرنفال أو عيد القربان الأقدس، إلخ؛ وفي نهاية العصر الوسيط، كانت الكثير من المدن تمتلك إلى جانب «مهرجي المدينة» «عمالقة المدينة»، بل و«أسرة العمالقة» معينة من طرف البلدية والموكول إليها المساهمة في جميع المواكب أثناء مختلف الأعياد الشعبية. إن تعيين العمالقة في الكثير من المدن بل وقرى شمال فرنسا، وعلى الأخص بلجيكا، استمر إلى غاية القرن ١٩، كما في مدينة ليل ودواي، وكاسل. في هذه المدينة الأخيرة، عام ١٨٣٥، كان يشارك عملاق في الاحتفال المنظم لذكرى مجاعة ١٦٣٨، وخاصة في التوزيع المجاني للحساء على السكان قاطبة. إن علاقة العمالقة بالطعام مميزة جداً. كان يوجد في بلجيكا «أغاني العمالقة» يتم ترديدها لمناسبة الاحتفالات والتي كان يتم فيها ربط هذه الشخصيات بالموقد المنزلي وبإعداد الطعام.

إن شخصية العملاق التي كانت تظهر بالضرورة في مباهج واحتفالات الكرنفال كانت معروفة من طرف رابليه على نحو بديهي، وإن لم نكن نتوفر على أي وثيقة مضبوطة تشهد على ذلك، كما أنه كان يعرف الخرافات المحلية المختلفة التي لم يصلنا منها شيء. إن كتابه يذكر أسماء عمالقة الخرافات تشهد على صلتها بالطعام Engolvent, Happe moush, Maschefoin، (والتي تعني حرفيا: الشرّيب، متلقف الذباب، ومن يلوك القش) إلخ.

وأخيراً كان يعرف أيضاً عمالقة الميثولوجيا، خاصة السيكلوب (وحيد العين) ليوربيدس الذي يذكره مرتين في كتابه.

نفترض أن رابليه كان متأثراً أكثر بشخصيات عمالقة الاحتفال الشعبي الذين كانت لديهم، في وقته، شعبية واسعة جداً، وكان يعرفهم الجميع، الذين تشربوا بعمق جو الحرية في الساحة العامة المنخرطة في



الاحتفال، وفي الأخير، الذين كانوا متصلين على نحو وثيق بالأفكار الشعبية عن الكثرة والوفرة المادية والجسدية. من المؤكد أن عملاق ملاهي المعرض وأجواء هذه الأخيرة قد أثرت في نقل خرافات غارغانتويا كتابة في أخبار غارغانتويا الكبرى. ولدينا اليقين كذلك بأن تأثير العمالقة الشعبيين الذين تم التطرق لهم بروح ملاهي المعرض والساحة العامة قد حضر بكل تأكيد في غارغانتويا وبانتاغرويل.

فيما يخص **الأخبار الكبرى** نعتقد أن تأثيرها كان خارجياً أكثر، وتلخص في حقيقة الأمر في اقتباس مواقف فحسب.

تتمثل إحدى المجموعات المهمة من مصادر الصور الغروتيسكية في حلقة الخرافات والأعمال الأدبية المستوحاة من «عجائب الهند» التي كان لها أثر محدد في رواية العصر الوسيط العجائبية بأكملها، والتي ندرك بصماتها بقلم رابليه. ولنتتبع بإيجاز تاريخ هذا التقليد.

وكان أول من جمع كل حكايات الهنود هو اليوناني Ktésias de Cnide الذي عاش في بلاد فارس في القرن الرابع قبل الميلاد. لقد جمع كل الحكايات التي تتحدث عن الكنوز وعالم البرية والوحيش، غابات وحيوانات الهند العجيبة، عن التوافق الخلقي الخارق لساكنتها. إن هذا النص الذي لم يصلنا قد استخدمه لوسيان (التاريخ الحقيقي) وبلينيوس، والقديس إزيدور الإشبيلي، إلخ.

في القرن الثاني، ق. م نشهد ولادة مؤلف مهم، Physiologus الفيزيزلوجي، في الاسكندرية، والذي لم يصلنا نصه، يتعلق الأمر بكتاب مفصل في التاريخ الطبيعي ممزوج بالحكايات الخرافية وبالمعجزات الذي يصف المعادن والنباتات والحيوانات. «مملكات الطبيعة» متداخلة في الأغلب بأسلوب غروتيسكي تماماً. لقد تم استعمال هذا الكتاب على نطاق واسع من المؤلفين اللاحقين وخاصة من قبل إزيدو الإشبيلي والذي وظفت أعماله كمصدر أساسي لكتب الحيوانات في العصر الوسيط.



وقد كان كالسثين Callisthène، القرن الثالث قبل الميلاد، هو من قام بجمع كل تلك الحكايات الخرافية. وهناك صيغتان باللاتينية، الأولى لجوليوس فالير Julius Valere (٣٠٠) والثانية بعنوان تاريخ حروب اسكندر الأكبر (تعود للقرن التاسع). وفي فترة متأخرة، فإن عمليات الاقتباس من خرافات كاليسثين أصبحت جزء من جميع مؤلفات وصف الكون في العصر الوسيط (برونيتو لاتيني، غوتييه دو ميتز، إلخ Brunetto Latini,Gautier de Matz). كل هذه الكتب كانت متاثرة جداً بالتصور الغروتيسكي للجسد، الآتي مباشرة من مؤلف كالسثين.

وفي وقت لاحق، وسَمَت خرافات العجائب الهندية محكيات السفر (أدب الرحلة) الحقيقية منها (ماركو بولو، مثلاً) والخيالية (مثلاً كتاب جوهان دو ماندفيل Johan de Mandeville ذو الشعبية الواسعة). في القرن ١٤، تم جمع كل هذه الأسفار في مؤلف مخطوط حمل اسم **عجائب الدنيا** تزينه منمنمات قيِّمة، تمثل شخصيات إنسانية غروتيسكية على نحو خاص. وأخيراً، فإن عجائب الهند تخترق القصيدة ذات التفعيلة الاسكندرية: رواية الاسكندر.

وبتأليفها وانتشارها على ذلك النحو، فإن حلقة عجائب الهند قد ألهمت أيضاً أنماط الكثير من الأعمال التصويرية والفنية في العصر الوسيط.

ما هي يا ترى عجائب الهند المذكورة تلك؟إن تلك الخرافات كانت تصف ثروات الهند الرائعة وطبيعتها الخلابة وتروي أيضاً عن حكايات الشياطين التي تقذف النيران، وعن فضائل الأعشاب السحرية، والغابات المسحورة، وينبوع الشباب. كما كانت تخصص مكانة كبيرة لوصف الحيوانات. إلى جانب الحيوانات الحقيقية (الفيل، الأسد، الفهد، إلخ)هناك وصف مفصل لحيوانات عجائبية: تنانين، نساء لهن رؤوس الطيور الكاسرة وأجساد الأسود، خيول ذات قرون، عنقاء، إلخ. هكذا وصف ماندلفيل عنقاء مغرب، بينما وصف لاتيني تنينا.



إن ما يهمنا قبل كل شيء هو رسم مخلوقات إنسانية خارقة للعادة، جميعها ذات طابع غروتيسكي. بعض هذ المخلوقات نصفها بشر ونصفها الآخر حيوان، مثلاً الـ Hippopodes، رجال لهم حوافر، حوريات البحر، رجال لهم رؤوس كلاب، يصدرون النباح عوض الكلام، الساتير، القنطور، نصفه إنسان ونصفه الآخر حصان، إلخ. إنها تشكل في الواقع معرضاً حقيقياً لصور الجسد الهجين، نجد فيه بالطبع عمالقة وأقزام، شخصيات لها تشوهات خلقية متنوعة: مخلوقات لها ساق واحدة، أو لا رأس لها، وجهها في الصدر، لها عين واحدة على الجبين، عيونها على أكتافها، على الظهر، وأخرى لها ستة أذرع، أو تأكل من أنفها، إلخ. كل ذلك يشكل تخيلات تشريحية ذات نزعة غروتيسكية جامحة كانت تحظى بالرضا في العصر الوسيط.

كان رابليه يفضل كثيراً التلاعب بالأجساد والأعضاء. ولنتذكر الأقزام الصغار الذين ولدوا إثر ضرطة بانتاغرويل، ويوجد قلب الواحد منهم جانب سُرْمِه، وأطفال أنْتِفِزيسْ الممسوخين، والوصف الشهير لكاريمبرونان، إلخ.

إن عجائب الهند تتمتع بخاصة إضافية بارزة: صلتها المميزة بالجحيم. إن عدد الشياطين التي تسكن غابات ووديان الهند كانت شديدة الغرابة بحيث ساد الاعتقاد أن أرضها تخفي ثقوبا تؤدي إلى الجحيم. من جهة أخرى، كان للعصر الوسيط يقين راسخ بأن جنة الأرض، أي مقام آدم وحواء كانت تقع بالهند على مسافة ثلاثة أيام من ينبوع الشباب. وكان يحكى أيضاً أن الاسكندر المقدوني قد شاهد في الهند «مقام الصالحين» مختوم عليه من كل الجهات، حيث كان على هؤلاء أن يظلوا محبوسين إلى يوم الحساب. كما أن خرافات الكاهن يوحنا ومملكته (التي تقع بالهند) تتحدث عن الطرق المؤدية إلى الجحيم أو إلى جنة الأرض. إذ في أراضيها يمر La Physon، نهر منبعه في جنة الأرض. إن وجود الطرق والمهاوي التي تؤدي إلى الجحيم أو



إلى جنة الأرض يمنح لهده الفضاءات العجيبة طابعاً خاصاً على التمام. إنه نابع من التصور والتأويل العام، الفني والإيديولوجي الذي يعطى للفضاء في العصر الوسيط. إن الفضاء الأرضي مبني، في حقيقة الأمر، على صورة الجسد الغروتيسكي. إنه لايضم سوى الأعالي والمنخفضات. تبعا لرغبتهم في الصعود أو النزول (إلى الأعماق الأرضية، الجحيم) فإن بني البشر يريدون على الدوام النيل من سطح الأرض الأملس، إنهم يؤمنون بوجود عالم آخر، في تلك الحفر والمهاوي البعيدة القعر، عالم مثل ذلك الموصوف داخل فم بانتاغرويل. كما أن الرحّالة الذين كانوا يجوبون الآفاق، سعوا وراء الأبواب المؤدية إليه. إن **رحلة القديس براندان** الرائعة التي سوف نعرض لها في الفصل المقبل هي العمل الكلاسيكي الذي عالج هذه الفكرة على النحو الأمثل. في الخرافات الشعبية كان ذلك الفضاء الأرضي المتكون من أعالي ومنخفضات خاضعا للشخصية بهذا القدر أو ذاك.

ساهم كل ذلك في خلق الطابع الخاص للطبوغرافيا والمقولات المميزة حول الكون. سوف نتطرق على نحو أمثل لهذه المحاور في الفصل المقبل.

إن دورة عجائب الهند كانت تحظى إذن بشعبية استثنائية في العصر الوسيط. لقد كان لها أولاً تأثير في أدب وصف الكون، باعتباره بالمعنى الواسع للكلمة، والذي كان يضم أيضاً محكيات الأسفار، ثم في الأعمال الأدبية كلها لتلك الفترة. أكثر من هذا، إن لعجائب الهند انعكاس قوي في مجال الفنون التشكيلية؛ ومثلما سبق لنا شرح ذلك، فقد أوحت بأنماط العديد من الزخارف، والرسومات الجدارية ومنحوتات الكاثدرائيات والكنائس.

ونتيجة لذلك، فبفضل عجائب الهند، جزئيا، اعتاد خيال وعين الإنسان في العصر الوسيط على صورة الجسد الغروتيسكي. لقد صادف هذا الأخير، في كل مكان، في الأدب مثلما في الفنون التشكيلية،



أجساداً هجينة، مغالاة تشريحية خارقة للعادة، مبادلة حرة للأعضاء والأجزاء الباطنية. لقد كان الإنسان معتاداً على مشاهدة خرق كل الحدود بين الجسد والعالم.

إن عجائب الهند تلك، التي كانت ما تزال حية في عهد رابليه، وتحظى بالاهتمام العام، هي بهذا الشكل أحد أهم مصادر التصور الغروتيسكي للجسد.

في الفصل الأخير من بانتاغرويل حيث يلخص رابليه التصميم المستقبلي لكتابه، يلمع لرحلة بطله إلى مملكة الكاهن يوحنا، أي إلى بلاد الهند؛ وبعد ذلك بالضبط، ذهب بانتاغرويل لمحاربة الشياطين، مما يوحي بأن مدخل الجحيم يوجد في هذا البلد.. ونتيجة لذلك، كان على عجائب الهند، في مقصد المؤلف البدئي، أن تلعب دوراً كبيراً. بالطبع، إن التأثير المباشر وغير المباشر للخرافات الهندية على التشريح الغروتيسكي والعجائبي الذي يستعمله رابليه، تأثير قوي على نحو مميز.

وفيما يخص المصادر الأخرى للتصور الغروتيسكي للجسد، ينبغي ذكر الخشبة التي كانت تعرض فيها الأعمال mystères، وبالطبع، على الأخص، في الشيطنات.

لقد كانت صورة الجسد غروتيسكية على نحو خالص في الشيطنات. إذ نرى فيها غالباً الجسد المسلوخ، المشوي، المحروق، المبتلع. مثلاً في عمل **أفعال الحواريين** الذي صادفنا فيه للمرة الأولى بانتاغرويل، العفريت الصغير، يأمر لوسفير الشياطين بشواء بعض المهرطقين، ويتلو ذلك وصف مسهب ومفصل للوسائل الواجب توظيفها لتلك الغاية.

في عمل القديس كونتان هناك قائمة طويلة ـ أكثر من مائة كلمة ـ لأفعال تعبر عن مختلف وسائل التعذيب الجسدية: تحرق الأجساد، وتبتر، وتفصل، وتقطع إلى أجزاء، إلخ.

يتعلق الأمر هنا بسلخ غروتيسكي، بتقطيع للجسد. حينما يصف رابليه تذوق الأنفس المخطئة، فإنه يستلهم بكل تأكيد الشيطنات. لقد



سبق وتحدثنا عن الطابع الغروتيسكي للعرض المادي للشياطين ولحركاتهم في الشيطنات.

بل حتى تهيئة الخشبة حيث المفروض تمثيل الأعمال لها أهمية قصوى. لقد كانت تلك الخشبة تعد انعكاسا للأفكار المتصلة بالتنظيم التراتبي لفضاء العالم. إن المستوى الأول كان يشغله بناء خاص، يشبه نوعاً ما منصة، التي يتشكل منها الطابق السفلي للخشبة والتي كانت تسمى بالأرض. أما الخلفية فكان يشغلها قسم مرتفع: الجنة، السماء (وهذا الاسم مخصص في المسارح الحالية للطابق الأخير من الشرفات). تحت الأرض كان يوجد قعر الجحيم الذي كان له مظهر ستار رسم عليه رأس جبار ومخيف للشيطان («أرلوكان»). وكان في الوسع سحب هذا الستار بواسطة حبال، حينها تنط العفاريت خارج الفم المفغر للشيطان الأكبر (وأحياناً تخرج من عينيه) وتقفز على المنصة التي تمثل الأرض. وها هو توجيه مسرحي يعطيه مؤلف أحد الأعمال عام ١٤٧٤: «يجب وضع الجحيم في شكل فم ضخم يمكن فتحه وإغلاقه وفق الحاجة»[(١)].

هكذا فإن الفم المفغر كان هو ما يراه بالضبط المتفرجون، بما أن مدخل الجحيم كان يقع في المستوى الأول، إزاء أعينهم. إن «فم الجحيم» ذاك كان يشد انتباه الجمهور الذي ينظر إليه بفضول كبير. لقد سبق وشرحنا بأن الشيطنة ـ باعتبارها جزء من العمل الذي يجري في الساحة العامة ـ كانت تتمتع دائماً بنجاح منقطع النظير لدى الطبقات الشعبية، وكانت تَحجبُ، في الأغلب، بقية الفرجة. ثم إن تهيئة مماثلة للخشبة كان لها تأثير قوي في التصور الفني للفضاء العالمي: كان

---

(١) راجع كذلك وصف المشهد بالنسبة لعمل آلام المسيح الذي قدم في فالنسيان عام ١٥٤٧، والموجود في ملحق كتاب تاريخ اللغة والأدب الفرنسي، بوتي دو جيلفيل، ١٩٠٠، الجزء الثاني، الصفحات ٤١٥ ـ ٤١٧.



الجمهور يتعود على صورة فم الجحيم في مظهره الكوني، والتركيز على هذا الفم المفغر، ورؤية الشخصيات الغروتيسكية الأشد أهمية تخرج منه. إذا أخذنا في الحسبان الوزن النوعي الكبير للعمل mystère ولعرضه في الحياة الفنية والإيديولوجية عند نهاية العصر الوسيط، نستطيع القول إن صورة الفم المفتوح انضمت إلى التمثلات الفنية، سواء منها تمثلات العالم نفسه أو تجسيده المسرحي.

إن أوطو دريزن، الذي خصص لفم أرلوكان صفحات جميلة كثيرة في **أصل أرلوكان**، يستنسخ فيه خاصة بالصفحة ١٤٩ (الرسم رقم ١) خطاطة لحفل راقص من القرن ١٧ (محفوظة في أرشيف أوبرا باريس). وسط الخشبة، وضع رأس ضخم بفم مفتوح، بداخله توجد عفريتة: يخرج عفريتان من العينين، ويستقر اثنان آخران في أذنها، بينما شياطين ومهرجين يرقصون حول رأسها. إن هذا الرسم يدل على أن الفم المفتوح واسعاً في القرن ١٧ والأحداث التي تتم فيه كان ما يزال معمولاً بها وعادياً تماماً في نظر الجمهور. ويشير دريزن إلى أن في زمنه كانت عبارة «معطف أرلوكان» تستعمل من طرف فنيي المسرح للإشارة إلى الجزء الأمامي من الخشبة.

وهكذا فإن الخشبة حيث كانت تجري الأعمال تمثل أساساً الطبوغرافيا الغروتيسكية للجسد. من المؤكد، إطلاقاً، أن الفم المفتوح، الصورة المهيمنة في بانتاغرويل، لم يأت فحسب من العفريت الذي كان يلقي الملح في الأفواه، بل كذلك من تهيئة هذه الخشبة. حسب علمنا، لم يقدم أبداً أي مختص في رابليه على الإشارة إلى دور الفم المفتوح واسعاً في بانتاغرويل، كما لم يقربه من تهيئة الخشبة في العمل. بينما في الواقع، فذلك أمر مهم إلى حد أقصى لمن أراد فهم رابليه جيدا: إنه يدل على التأثير الكبير الذي كان لأشكال الفرجة الشعبية في كتابه الأول وفي الطابع العام بأكمله لرؤيته وتفكيره الفني والإيديولوجي. إنه يدل أيضاً على أن صورة الفم المفتوح واسعاً في



مظهرها الغروتيسكي والهزلي، التي تبدو غريبة وغير مفهومة جداً بالنسبة إلى القارئ الحديث، كانت قريبة ومفهومة إلى حدود قصوى بالنسبة إلى معاصري رابليه، كانت نظرتهم معتادة عليها، وكانت شموليتها وصلاتها الكونية تبدو لهم طبيعية تماماً، كما أن شخصياتها الغروتيسكية التي كانت تنط على الخشبة حيث كان يتم تمثيل أحداث ماخوذة من الكتاب المقدس والإنجيل. إن قيمة ذلك الفم المفتوح الطبوغرافية، باب الجحيم، كانت مفهومة وملموسة بالمثل.

إن الذخائر المقدسة التي كانت تلعب دوراً كبيراً جداً في العالم القروسطي قد كان لها هي أيضاً تأثيرها في تطور مقولات الجسد الغروتيسكي. نستطيع القول إن أجزاء جسد القديسين كانت موزعة عبر فرنسا كلها (بل حتى عبر العالم المسيحي كله). إن أصغر كنيسة أو دير كانت تتوفر على مثل هذه الذخائر، أي جزء أو قطعة، أحياناً قطع خارجة عن العادة (مثلا، قطرة حليب من ثدي العذراء؛ عرق القديسين الذي يتحدث عنه رابليه)؛ أذرع، سيقان، رؤوس، أسنان، خصلات شعر، أصابع، إلخ، ويمكن على هذا النحو أن نقدم قائمة لا نهاية لها بأسلوب غروتيسكي خالص. في عهد رابليه، كان يتم بسهولة الاستهزاء من الذخائر المقدسة، خاصة في الهجاء البروتستانتي؛ بل حتى كالفان المناهض للضحك كتب كرّاساً هجائياً لا يخلو من نبرات هزلية.

في أدب عصر النهضة، كثيراً ماكان جسد مسلوخ لقديس ما مناسبة لانبثاق صور وتعدادات غروتيسكية. في مختصر غارسيا (١٠٩٩)، وهو إحدى أفضل المعارضات في ذلك العصر التي تحدثنا عنها، ذهب البطل، وهو أسقف سيموني ثري من طليطلة، لرؤية البابا في روما وأهداه بعض ذخائر القديسين الشهيدين روفان وألبان Albin, Rufin المعجزة. في اللغة البارودية للعصر، فإن هذين القديسين النابعين من الخيال كانا يدلان على الذهب والفضة. يرسم المؤلف الحب المفرط الذي يشعر به البابا تجاه هذين القديسين. قام بالاحتفال بهما وأمر أن



يتم إحضار جثمانيهما النفيسين، وتلك مناسبة لذكر مدونة غروتيسكية تامة من أجزاء جسديهما.

«[...] كلى ألبان، أحشاء ريفان، قطعة من البطن، من المعدة، من أسفل الظهر، من الدبر، من الأضلاع، من الصدر، من السيقان، والأذرع والعنق. وماذا أيضا؟من كل أجزاء جسد الشهيدين».

هكذا نرى بأن الذخائر، منذ القرن١١، كانت مناسبة لوصف تشريحي للجسد الغروتيسكي على نحو خالص.

بصفة عامة، فإن الأدب الترفيهي باللغات العامية كان غنيا على الأخص بمواضيع من هذا النوع. لقد سبق لنا الحديث عن النحو البارودي حيث كل المقولات النحوية كانت، في أغلب الحالات، منقولة إلى مستوى «الأسفل» الجسدي. إن تجديد المقولات المجردة والمفاهيم الفلسفية المجردة بواسطة هذا النقل كان بصفة عامة سمة مميزة للأدب الترفيهي في العصر الوسيط. إن **حوارات سالمون وماركول** المشهورة (التي يذكرها رابليه في غارغانتويا)[1] تقابل حكم سالمون المجردة والراقية بإجابات الخبيث ماركول، التي تنقل الأشياء، في أغلب الأحيان، إلى المستوى المادي والجسدي الأشد حقارة.

سوف أذكر مثالاً أخيراً مفيداً جداً من التشريح الجسدي السائر في العصر الوسيط. منذ القرن ١٣ عُرِفت قصيدة عنوانها **وصية الحمار** على نطاق واسع، تقريباً في كل البلاد الأوربية. وهو يشارف على الموت، أوصى حمار بمختلف أطراف جسده لجماعات من الناس والمهن، بدء بالبابا والكرادلة. ويقترن توزيع الجسد بتوزيع موازي للتراتبية الاجتماعية: الرأس من نصيب البابوات؛ أذناه، للكرادلة، صوته من نصيب المنشدين؛ فضلاته للمزارعين (الذين يصنعون منها أسمدة، إلخ). ويعتبر مصدر هذا التشريح الغروتيسكي من أبعد المصادر. وفق

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٠١؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٢٧٣.



شهادة القديس جيروم، فإن وصية الخنزير Le Testamentum porcelli كانت منتشرة وسط تلاميذ المدارس في القرن الرابع؛ وقد وصل إلينا هذا النص المنسوخ في العصر الوسيط؛ الظاهر أنه كان المصدر الرئيسي لوصية الحمار.

في المعارضات من هذا النوع، إن تفكيك الجسد، الذي يوازيه تفكيك المجتمع، يشكل ظاهرة من أكثر الظواهر إثارة. يتعلق الامر بتحريف بارودي للأساطير الأكثر قدماً وانتشاراً التي تخص أصل مختلف الجماعات الاجتماعية ومختلف أجزاء الجسد الإلهي، الذي يقدم في الأغلب قربانا (وتعد ريغ ـ فيدا Rig - Véda أقدم النصوص التي تصف هذه الطبوغرافيا الاجتماعية والجسدية)[1].

في وصية الحمار، جسد الحيوان هو ما يلعب دور جسد الآلهة. ومثلما بينا ذلك سابقاً، فإن الحمار هو التحريف الأقدم للألوهة. في معارضات العصر الوسيط، للحمار، ونهيقه، وتحريضه، دور كبير جداً. نجد عند رابليه صراخ صاحب الحمار، ومرات عديدة، عبارة vietz d'âzes (وتعني حرفياً vits d'âne، أو المغفل) إن الطابع الطبوغرافي لهذه الشتيمة بديهي تماماً. ولنذكر عبارة أخرى: «إنه صعب المراس مثلما يصعب إخراج ضرطة من دبر حمار ميت؟. يتعلق الأمر هنا بإلاعلاء للأسفل الطبوغرافي: الدبر، والأكثر من هذا دبر حمار، وحمار ميت. إن الشتائم من هذا الصنف متداركة في المعجم الرابليهي.

---

(١) ريغ فيدا، أول الكتب المقدسة الهندية الأربعة، يصف نشأة العالم، الذي خرج من جسد كائن بشري، بوروشا: لقد ذبحته اليلهة وسلخت جسده ومن أطرافه المختلفة خلقت جماعات المجتمع المتنوعة والعناصر الكونية: من فمه خرج البراهمان؛ ومن ذراعيه المحاربون، م؛ من عينيه الشمس، ومن رأسه السماء؛ ومن سيقانه الأرض؛ إلخ. في الميثولوجيا الألمانية النصرانية نجد تصورا مماثلا: : يتشكل الجسد من مختلف أجزاء العالم: ويضم جسد آدم ثمانية أجزاء: البدن المتشكل من الأرض، العظام من الحجر؛ الدم من البحر؛ الشعر من النباتات؛ الأفكار من السحب، إلخ.



إن الأيمان والبذائات والشتائم من كل الأصناف كانت بدورها مصدراً مهماً جداً من مصادر التصور الغروتيسكي للجسد، وبما أننا تحدثنا عنها بإسهاب، سوف نكتفي حالياً ببعض الأفكار الإضافية.

إن صورة الموت الحامِل تمثل دائماً، في شكل طبوغرافي أو غيره، قاعدة كل عبارة شتم. إن تحليلنا لبانتاغرويل أظهر أن من أنماط الكتاب الرئيسية هناك نمط الموت الذي يمنح الحياة: الموت البدئي الذي زاد من خصوبة الأرض، ولادة بانتاغرويل الذي خنق أمه، إلخ. إن هذه الموضوعة تتغير باستمرار في الصور الجسدية والطبوغرافية الأشد تنوعا، ودون أن تفقد مع ذلك شكلها الجسدي، فهي تمس موضوعة الموت والتجديد التاريخيين: حكاية الفرسان المحروقين، تحويل الموت والحرب إلى مأدبة، خلع الملك أنارش من عرشه، إلخ. وللحديث بكل دقة، ومهما بدا ذلك أمراً مفارقاً، تمثل أمام أعيننا بذاءة عريضة: الجميع يتم وصفه بملامح الموت الحامل الذي يُخرِج إلى النور.

في جو الكرنفال والاحتفال الشعبي الذي تحكم في صياغة الصور الرابليهية، كانت الشتائم بمثابة الشرارة التي قذفها، في كل الاتجاهات، الحريق الجبَّار الذي جدَّد العالم. ولهذا السبب، كان الناس يوم احتفال النار يصرخون «الموت!» لكل شمعة منطفئة. ينبغي التدقيق بأن شكل الشتيمة المرحة واللعنات والتجديفات المرحة الموزعة على القوى الكونية التي كانت، بدائياً، ذات طبيعة ثقافية، قد لعب لاحقاً دوراً هاماً في منظومة الصور الموظفة للتعبير عن الصراع ضد الخوف الكوني أو أية طبيعة أخرى، في مواجهة الأشياء السامية. إن الشتيمة والاستهزاء الشعائري الأشد قدماً يتوجهان بالاسم للقوى العليا التي تجسدها الشمس والأرض، والملك، والقبطان،. إن هذا التهكم كان ما يزال موجوداً حتى عصر رابليه في شتائم الساحة العامة التي تعيش الاحتفال.

إن أشكال الهزل الشعبي بالساحة العامة مثلت أيضاً أحد مصادر



صورة الجسد الغروتيسكية الأشد أهمية. لا يسعنا سوى المرور سريعا على عالم مثل هذا يتسم بتلك الشساعة والتنوع. مموهون، مشعوذون، باعة الترياق، إلخ، كانوا أصحاب رياضة، وألعاب خفة، مهرجون، سائس القرود (وهي نسخة غروتيسكية للإنسان)، باعة الدواء الشامل. إن عالم الأشكال الهزلية الذي كانوا يرعونه هو عالم الجسد الغروتيسكي المعلن بوضوح. واليوم أيضاً، في العروض الجوالة، وبدرجة أقل في السيرك، حافظ الجسد الغروتيسكي على شكله بالصفة الأمثل.

للأسف الشديد لا نعرف جيداً أشكال الهزل الشعبي الفرنسي إلا من خلال تجليات حديثة العهد (انطلاقاً من القرن ١٧)، وهي الفترة التي تعرضت فيها لتأثير قوي من طرف الكوميديا الإيطالية المرتجلة. وهذه الأخيرة، للحقيقة، حافظت على التصور الغروتيسكي للجسد في شكل مُلَطَّف قليلاً وضعيف جراء تأثيرات أدبية خالصة. وخلافاً لذلك، فإن هذا التصور يمتد دون إكراهات في Lazzi النكت، أي في «الخدع»، بغض النظر عن الموضوع.

في مستهل هذا الفصل، قمنا بتحليل مشهد الرجل التأتاء وأرلوكان. إن الأثر الهزلي نابع من أن نطق الكلمة الصعبة يقدم بمثابة ولادة. يتعلق الأمر هنا بملمح مميز جداً للهزل الشعبي. إن منطق حركات الجسد، منظور إليه من طرف الهزل الشعبي (والذي نستطيع مشاهدته اليوم في العروض الجوالة وفي السيرك) هو منطق جسدي وطبوغرافي. إن منظومة حركات هذا الجسد موجهة وفق الأعلى والأسفل (تحليق أو سقوط). إن تعبيره الأكثر بدائية ـ وإذا جاز القول ظاهرة الهزل الشعبي الأولى ـ هي حركة العجلة، أي تبادل مستمر بين أعلى وأسفل الجسد والعكس صحيح (أو معادله، تبادل الأرض والسماء). ونجده في حركات البهلوان الكثيرة البدائية الأخرى: حيث يسعى الدبر بإلحاح إلى الحلول مكان الرأس، والرأس مكان الدبر. التعبير الآخر ذو المبدأ نفسه



هو الدور الكبير الذي يضطلع به المقلوب، المخالف، الأمام ـ خلف، في حركات وأفعال الجسد الهزلي.

إن تحليلاً عميقاً ودقيقاً سوف يتيح الكشف في العديد من الإيماءات والخدع النوعية والتقليدية عن الإخراج المسرحي للولادة الذي رصدناه في مشهدنا. أكثر من هذا، إن الأغلبية الساحقة من الإيماءات والخدع التقليدية تتأسس على إخراج مسرحي تقل درجة وضوحه أو تكثر للأفعال الأساسية الثلاثة في حياة الجسد الغروتيسكي: فعل البدن، الاحتضار ـ استسلام النفس (في مظهرها الغروتيسكي ـ الهزلي): اللسان المتدلي، العينان الجاحظتان على نحو سخيف، اختناق، حشرجة الموت، إلخ) والولادة. غالباً ما تتحول هذه الأفعال من الواحد إلى الآخر وتنصهر ما دامت أعراضها وتجلياتها الظاهرة مماثلة (جهود، توتر، عيون جاحظة، عرق، اهتزاز الأطراف، إلخ)يتعلق الأمر بلعب هزلي متفرد، لعب الموت ـ الانبعاث الذي يؤديه الجسد نفسه، الذي يقع باستمرار في القبر كي ينتصب أعلى من مستوى الأرض، ويتحول باستمرار من أسفل إلى أعلى (وهذه حركة معتادة يقوم بها البهلوان الذي يتظاهر بالموت لينبعث على نحو مباغت). في الهزل الشعبي تنصهر الطبوغرافيا الجسدية والطبوغرافيا الكونية: إننا نجد في تهيئة الفضاء بالسيرك أو على المنصات الجوالة العناصر الطبوغرافية نفسها الموجودة على الخشبة حيث كانت تعرض الأعمال mystères: أرض، جحيم، وسماء (لكن بالتأكيد، دون التأويل الديني)؛ إننا نحس فيها أيضاً بالعناصر الكونية: هواء (قفز وحركات بهلوانية)، ماء (عروض مائية)، تراب، ونار.

إن تجسيم الجسد الهزلي يكتسي كذلك طابعاً غروتيسكيا. لقد تحدثنا في الفصل السابق عن غرو غيوم Gros Guillaume الذي يجسد الخمر والخبز. إن هذه الشخصية تُظهر بطريقة ملموسة النزوع العام لتجسيم الشخصيات في الهزل الشعبي الذي يهدف إلى محو الحدود



بين الجسد والموضوع، الجسد والعالم وإبراز هذا الجزء الغروتيسكي من الجسد أو ذاك (بطن، دبر، فم).

كما نجد في ذخيرة الهزل الشعبي اللفظية ذلك التصور الهزلي للجسد معبر عنه بألفاظ فاحشة نوعية، وشتائم، ولعنات، وتجريفات مسفِلة، ولتقطيع الجسد، إلخ. إن في هذا ما لا يزيد عنه من السعة لبيان أن الهزل الشعبي كان من بين أولى مصادر الصور الرابليهية للجسد الغروتيسكي.

ولنضف الآن بضع كلمات عن التشريح الغروتيسكي الملحمي. إن ملحمة العصر القديم والعصر الوسيط، ورواية الفروسية لم تكن غريبة بتاتاً عن التصور الغروتيسكي للجسد. إن الأجساد المقطَّعة، والتوصيفات التشريحية المفصلة للجروح والضربات متداولة فيها بكثرة. بل إن توصيفات تلك الجروح والموتى تصير قانونية، بتأثير من هوميروس وفرجيل. يصرح رونصار في مقدمة لافرانسياد La Franciade: إن أردت أن تقتل على الفور قبطاناً أو جندياً ما، ينبغي إصابته في مقتل، مثلاً في الدماغ، القلب، الحنجرة، الخاصرتين، حجاب الجوف؛ وفي ذلك ينبغي أن تكون مُشَرِّحاً متمرساً»[1].

لكن التقطيع الغروتيسكي للجسد، في الملحمة، مستخف جداً، ما دام الجسد معزول بإفراد ومغلق. إننا لا نجد فيه سوى بقايا التصور الغروتيسكي الذي هزمته القوانين الجديدة.

لقد كان لكل من بلينيوس، أثيني، ماكروب وبلوطارك، أي المؤلفين القدامى، تأثير قوي في التصور الربليهي للجسد الغروتيسكي أيضاً. إن أحاديث المائدة تزخر بصور أساسية للجسد الغروتيسكي وسيروراته. في الخطاطة العامة لأحاديث المائدة، فإن أموراً من قبيل التزاوج والحمل والوضع والأكل والشرب والموت كانت تحتل مكانة راجحة.

---

(١) رونصار، مقدمة لافرانسياد، باريس، بارطليمي ماسي، ١٦٠٥، ص٢١.



ومن بين جميع الكتاب القدامى، يعتبر أبقراط، أو للدقة أكثر، مختارات أبقراط، الذي طبع رابليه كثيراً، ليس فحسب على مستوى تصوراته الفلسفية والطبية، بل حتى في صوره وأسلوبه، وذلك لأن فكرابقراط والمؤلفين الآخرين للمختارات له طابع مجازي أكثر منه تصوري.

إن تأليف مختارات أبقراط ينقصه الانسجام، في حقيقة الأمر: يجمع أعمال مدارس متنوعة من المنظور الفلسفي والطبي، ونكتشف فيه اختلافات محسوسة في فهم الجسم البشري، وطبيعة الأمراض، وطرق العلاج. وعلى الرغم من هذه التباينات، فإن التصور الغروتيسكي شبه مهيمن في مختلف الدراسات: إن التخم بين الجسد والعالم كان يتقلص، وتتم دراسة الجسد عند الأطوار التي يكون أثناءها غير مكتمل ومفتوح، وخلقته الخارجية لا تنفصل أبداً عن مظهره الداخلي؛ إن التبادلات بين الجسد والعالم تأخذ في الحسبان باستمرار. وأخيراً، فإن الإفرازات من كل صنف التي تلعب دوراً رئيسياً جداً في الصورة الغروتيسكية للجسد لها أهمية من الدرجة الأولى.

ويعتبر مذهب العناصر الأربعة هو المكان الذي كانت تنمحي فيه كل التخوم بين الجسد والعالم. وهاكم مقتطف قصير من De flatibus («عن الرياح»):

«عن الهواء باعتباره فاعل في العالم»

«إن جسد بني البشر والحيوانات الأخرى يتغذى من ثلاثة أصناف من الأطعمة؛ وتسمى هذه الأطعمة معايش وأشربة وأنفاس. ويسمى النَّفَس بالريح في الأجساد، ريح خارج الجسد. الهواء هو أقوى فاعل منها وفيها جميعا؛ ويستحق عناء أخذ قوته بعين الاعتبار. الريح دفق وتيار هواء؛ وحينما يصير الهواء المتراكم تياراً شديداً، فإن الأشجار تسقط وتقتلع جذورها من بطش النَّفَس، وتمور البحار وتقذف السفن الضخمة إلى الأعلى[...]. إن الفاصل بين الأرض والسماء كله مملوء بالنفَس.



النفس علة فصل الشتاء والصيف، كثيف وبارد في الشتاء، عليل وساكن في الصيف. إن مسار الشمس نفسه والقمر والنجوم هو بفعل النَفَس؛ لأن النفس هو طعام النار والنار دون نفس لا تستطيع العيش، بحيث أن جريان الشمس الأزلي يرعاه الهواء، الخفيف والأزلي بذاته.

(عن الهواء باعتباره في جسم الحيوان)

«[...] تلكم هي علة قوته في كل ما تبقى؛ أما عن الكائنات الفانية، فهو علة الحياة فيها وعلة الأمراض عند المرضى؛ والحاجة عظيمة للنَّفَس بالنسبة لكل الأجساد، فأن يستطيع الإنسان المحروم من كل طعام صلب وسائل العيش يومان أو ثلاثة بل وأكثر، فإنه سيهلك لو حبسنا مسالك النفس في الجسد، ولهنيهة وجيزة من اليوم، لشدة ما لزوم النفس مسيطر!

(الهواء سبب الحمى المتقطعة).

[...] بيد أنه مع الكثير من الغذاء يلج الكثير من الهواء بالضرورة؛ كل ما يؤكل ويشرب مصحوب في الجسد بالهواء، بقدر يقل أو يكثر. وها هو البرهان: الجميع يشعر بالتشجؤ بعد الأكل والشرب؛ ذلك أن الهواء المحبوس يصعد، بعد أن يقطع الحويصلات حيث كان يختبئ»[(١)].

يؤكد المؤلف أن الهواء هو أهم عنصر طبيعي في الجسد. وأثناء ذلك، فإنه لا يمنح لهذا العنصر شكلاً مادياً كيمياوياً غير شخصي، وإنما يمنحه أشكال تجلياته الملموسة والمرئية: الريح التي تقلب سفنا ضخمة، الهواء الذي ينظم حركة الشمس والنجوم، بصفة العنصر الحيوي الأساسي للجسد الإنساني. إن الحياة الكونية وحياة الجسد الإنساني متقاربان على نحو خارق ويتم إظهارهما في اتحادهما الملموس والبصري: بدء بحركة الشمس والنجوم وصولاً إلى تجشؤ

---

(١) رسالة الرياح، المجلد السابع، الصفحات ٩٧، ٩٩، ١٠١.



الإنسان؛ إن المسار الشمسي وكذا التجشؤات تتولد من الهواء الملموس والمحسوس نفسه.

في المقالات الأخرى من المختارات، فإن باقي العناصر، ماء أو نار، تضطلع بدور مماثل، دور الوسيط بين الجسد والكون.

إن الرسالة «(De aero, aquis, locis) عن الهواء والماء والأمكنة» تضم الفقرة التالية:

«إن ما يسري على الأرض هو ما يسري على الإنسان. في الحقيقة، هناك حيث تؤدي فصول السنة إلى تغيرات كبيرة ومتداركة جداً، الأمكنة موحشة جداً وغير متساوية كثيراً، وقد نجد فيها العديد من الغابات التي غزتها الأدغال، وكذا الحقول والمراعي. لكن هناك حيث لا تتنوع فصول السنة كثيراً، فإن البلد قد يكون متحد الشكل كثيراً. والأمر كذلك بالنسبة للناس، إن حقق امرؤ. في الواقع، هناك بعض الطباع، تشبه الأمكنة الجبلية، المكسوة بالأشجار والمائية، وأخرى في أماكن عارية لاماء فيها، البعض له طبع المراعي والبحيرات، بينما الأخر يشبه طبع السهول والأمكنة الجدباء واليابسة، لأن فصول السنة التي تنوع الطبيعة بطريقة خارجية تتميز الواحدة عن الأخرى؛ وإذا كانت مختلقة الواحدة عن الأخرى، فإنها تنتج أشكالاً من الناس مختلفة ومتعددة جداً».

هنا تتقلص التخوم بين الجسد والعالم في اتجاه آخر، اتجاه القرابة والتشابه الملموس بين الإنسان والمنظر الحالي لتضاريس الأرض.

وتقدم مقالة «عن العدد سبعة» صورة غروتيسكية أشد من سابقاتها: حيث تُمَثَّل الأرض وكأنها جسد إنساني ضخم، فيه يجسد الرأس جزيرة بِلبونِس (البِلوبونيز) والعمود الفقري، المضيق، إلخ. كل جزء جغرافي من الأرض، كل بلد يوافق جزء معينا من الجسد؛ كل الطباع الجسدية الخاصة، العملية والروحية لسكان هذه المناطق ترتبط بالموضعة الجسدية لبلادها.



كان الطب القديم، الحاضر في مختارات أبقراط، يولي أهمية استثنائية للافرازات من كل صنف. في نظر الطبيب، كان الجسد قبل كل شيء جسداً يفرز البول والغائط والعرق والمخاط. والصفراء. وبالنتيجة، فإن كل الأعراض الظاهرة على المريض ترتبط بالأحداث الأخيرة التي طرأت في حياة وموت الجسد: إنها المؤشرات التي بفضلها يستطيع الطبيب تقييم نتيجة الصراع الذي تخوضه الحياة والموت. وبصفتها مؤشرات وعوامل لهذا الصراع، فإن تجليات الجسد الأشد تفاهة لها القيمة نفسها وتتمتع بالحقوق ذاتها التي لكوكبة النجوم، وأعراف وعادات الشعوب. وهاهو مقتطف من الجزء الأول من كتاب **الأوبئة**:

«في الأمراض نتعلم استخلاص الأعراض التشخيصية من الاعتبارات التالية: من طبيعة الإنسان بصفة عامة، ومن تعقد كل واحد بصفة خاصة... من التكوين العام للجو وخصائص سماء كل بلاد؛ من العادات؛ من النظام الغذائي؛ من نمط العيش؛ من السن؛ من الأقوال، ومن الاختلافات التي تمنحها؛ من الصمت؛ من الأفكار التي يهجس بها المريض؛ من النوم؛ من الأرق؛ من الرؤى، تبعا للطابع الذي تقدمه والوقت الذي تتم فيه؛ من حركات اليدين؛ من الحكة؛ من الدموع، من طبيعة الرجعات؛ من الغائط؛ من البول؛ من السعال؛ من القيء؛ من التبادلات التي تتم بين الأمراض والرواسب التي تنحو إلى فقدان المريض أو حل ملائم؛ من الرشوح؛ من نزلات البرد؛ من الرعشات؛ من الكح؛ من العطس؛ من الفواق؛ من التنفس؛ من التجشؤات؛ من الرياح الصاخبة وغيرها؛ من النزيف الدموي؛ من البواسير»[١].

يعد هذا المقتطف مثالاً إلى حد أقصى: إنه يجمع على المستوى نفسه مؤشرات الحياة والموت، الظواهر الأكثر تنوعا من حيث علوها

---

(١) ابقراط، الأوبئة، المرجع نفسه، الجزء الأول، ص٦٧١.



التراتبي ونبرتها: بدء بحال النجوم وصولاً إلى العطس وريح المريض. إن تعداد وظائف الجسد مميز وحركي. ونجد أمثاله غالباً بقلم رابليه، لاريب مستوحاة من أبقراط. حينما يمدح بانورج، مثلاً، خصائص المرق الأخضر بهذه العبارات:

«من القمح الطري، تصنعون المرق الأخضر اللذيذ، خفيف يسهل بلعه وهضمه، يدخل البهجة لمزاجك، يفرح الغرائز الحيوانية، يمتع النظر، يفتح الشهية، يصيب الذوق، يعطي القوة للبطن، يدغدغ اللسان، يضيئ السحنة، يقوي العضلات، ينظم دورة الدم، يخفف حجاب الجوف، ينعش الكبد، يفرغ الطحال، يفرج عن الكلى، يسكّن الخاصرتين، يمدد الفقرات، يفرغ المحالب، يمدد الأوعية المنوية، يضغط عضلة الخصيتين، يطهر المثانة، يضخم الأعضاء التناسلية، ويجعل الحشفة منتصبة، يغلف الفلقة، يصلب العضو، يجعل بطنك جميل المظهر، يجعلك تتجشؤ جيداً، وتخرج الريح وتضرط وتخرؤ وتعطس وتنشج وتكح وتبصق وتتقيأ وتتثاءب وتمخط، وتنفخ وتتنفس وتزفر وتشخر وتعرق وتجعل القضيب منتصبا وألف فائدة نادرة أخرى»[(١)].

نود الآن الحديث عن وجه **أبقراط** الشهير facies hipocratica. ليس لهذا الوجه تعبير ذاتي، ومشاعر وأفكار المريض، إنه يدل على الحدث الموضوعي لدنو الموت. ليس وجه المريض هو ما ينطلق، بل الحياة ـ الموت التي تنتمي للمدار فوق الفردي في الحياة المنجِبة للجسد. وجه وجسد المائِت يكفان عن أن يظلا مثلما كانا. إن درجة التشابه مع الذات تحدد درجة الدنو من الموت أو البعد عنه. وهاهو مقطع رائع من **تكهنات**:

«٥. هذه إذن طريقة ترصد الأمراض الحادة: نعتبر أول الأمر إن كان

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٣٣٧؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص:٨٥.



وجه المريض يشبه وجوه الناس الأصحاء، وعلى الأخص يشبه ذاته، لأنه حينها أفضل ما يكون. والأقل شبها هو الأرذل.

«٦. وسوف يبدو كما يلي: سيكون الأنف حادا، والعينان غائرتان، الصدغان هابطان، والأذنان باردتان، معقودتان، شحمتاهما منكفئتان، وبشرة الجبين متحجرة، مشدودة ويابسة؛ ولون الوجه بأكمله أخضر فاقع، أو أسود، أو شاحب أو رصاصي[١].

«١١. إذا بدا الجفن مقلوبا أو مجعدا، إن كان فاقع اللون أو شاحبا، والشأن كذلك بالنسبة للشفة أو الأنف، وتم رصد بعض العلامات السابقة، اعلموا أن المريض يوشك أن يموت»

«وإنها لعلامة موت إن كانت الشفتان مرتخيتان كلياً، متدليتان، باردتان، وأدعى إلى البياض»[٢].

ولنذكر بغية ختم الوصف الرائع للاحتضار المستقى من **أقوال مأثورة** (القسم ٨، القول المأثور ١٨): «وتحل الموت إن ارتفعت حرارة النفس فوق السرة إلى موضع يقع فوق الحاجز بين البطن والصدر وإن احترقت الرطوبة كلها. حينما تفقد الرئتان والقلب الرطوبة، بعد تراكم الحرارة في المواضع المميتة، تتبخر روح الرطوبة بكثافة من المكان حيث كانت تسود بلا منازع في البدن بكامله. ثم إن النفس، جزئياً من الجلد، وجزئياً من كل ثقوب الرأس، من حيث تأتي الحياة، كما قلنا سابقاً، تغادر في الوقت نفسه مع الصفراء والدم والعرق واللحم، إنها تغادرالمقام الجسدي، البارد والذي اتخذ مسبقاً مظهر الموت».

في أعراض الاحتضار، في لغة الجسد المائت، يصير الموت طوراً من أطوار الحياة، يمتلك واقعاً جسدياً تعبيرياً، يستعير لغة الجسد نفسه؛ وعلى هذا النحو، فإن الموت مضموم بأكمله في حلقة الحياة

---

(١) أبقراط، تكهنات وتقدمة المعرفة، باريس، كروشار، ١٨١٣، ص٧.
(٢) المرجع نفسه، ص١١ ـ ١٢.



التي تشكل أحد مظاهرها. ولننظر عن قرب للعناصر المكونة لوصف الاحتضار ذاك: احترقت الرطوبة كلها، كثافة الحرارة في المواضع المميتة، تبخرها، النفس التي تغادر في الوقت نفسه والصفراء والعرق، من الجلد ومن ثقوب الرأس.

إننا نرى بوضوح كبير الانفتاح الغروتيسكي للجسد، والحركات التي تقوم بها داخله أو خارجه العناصر الكونية. في منظومة صور الموت الحامِل، فإن الوجه الأبقراطي ووصف الاحتضار كان لها بالطبع أهمية أساسية.

لقد سبق وشرحنا أن شخصية الطبيب المركبة مثلما يراها رابليه تفسح مكانة واسعة لأفكار ابقراط حول الموضوع نفسه. سوف نذكر فيما يلي أحد التعريفات الأكثر أهمية المعروضة من طرف هذا المؤلف في رسالته **في العادات** De habitu decenti :

«لهذا السبب يجب، بعد جمع كل ما قيل سابقاً على الأخص، نقل الحكمة للطب والطب للحكمة. لأن الطبيب الفيلسوف مثيل الإله. إذ، في الواقع، ليس هناك فرق بين الحكمة والطب، وكل ما تسعى إليه الحكمة موجود في الطب، ونذكر: تحقير المال، والوساوس، التواضع، بساطة المظهر، الاحترام، العقل، القرار، الرعاية، وفرة الأفكار، معرفة كل ما هو مفيد ولازم للحياة، النفور من الرذائل، نفي الخوف من الخرافة من الآلهة، والسمو الإلهي».

حري بنا الإشارة إلى أن العصر الذي عاش فيه رابليه تم اعتباره في تاريخ الإيديولوجيات الأوربية العصر الوحيد الذي كان فيه الطب في صلب كل العلوم، ليس فحسب العلوم الطبيعية بل والإنسانية أيضاً، حيث تماهى مع الفلسفة كلياً، تقريباً. إن هذه الظاهرة لم تكن خاصة بفرنسا، فالكثير من الهومنسيين الكبار والعلماء كانوا أطباء، مثل كرنليوس أغريبا دو نيتشيم Cornelius Agrippa de Nettesheim، الخيميائي باراسلس Paracelse، الرياضي كادران Cadran، وعالم الفلك كوبرنك



Copernic. كانت تلك الحقبة الوحيدة (وإن كانت هناك مبادرات فردية، بالطبع، في أزمنة أخرى) التي سعت إلى توجيه مشهد العالم كله، وكل التصورات في اتجاه الطب[1]. وقد سعى الناس جهدهم لتحقيق مطلب أبقراط: نقل الحكمة إلى الطب والطب إلى الحكمة. تقريباً كل الهومنسيين الفرنسيين في ذلك العصر كان لديهم إهتمام بالطب، قليلاً أو كثيراً، ويكبون على كتب الطب القديم. إن تشريح الجثث، الأمر الجديد والاستثنائي حينها، كان يجذب اهتمام المجتمع المثقف. سنة ١٥٣٧، قام رابليه بتشريح علني لشخص مات شنقاً وهو يقدم شروحاً شفوية. لقد كان لهذه العملية نجاح باهر، إلى حد أن إتيان دولي Etienne Dollet خصص لها قصيدة قصيرة باللاتينية. يشرح المشنوق أنه كان محظوظا جداً: بدل أن يرمى به جيفة للكواسر، فإن جثته ساعدت في إظهار التناغم المثير للجسد الإنساني، لقد أكب عليه وجه أكبر طبيب في زمانه. لم يسبق للطب أن كان مؤثراً بهذا القدر من القوة أبداً في الفن وفي الأدب سوى في حياة رابليه.

وللختم سنقول بضع كلمات عن **رواية أبقراط** المشهورة التي كانت في عداد ملحقات **المختارات**. إنها أول رواية ترسلية في أوربا، الأولى التي بطلها مفكر (ديمقريطس) وأخيراً أول رواية تعالج موضوعة «الهوس» (جنون ديقريطس الضاحك). لذلك السبب يبدو من الغريب أن منظري ومؤرخي الرواية قد تجاهلوها كلياً، تقريباً. لقد سبق لنا الحديث عن تأثيرها الكبير في النظرية الرابليهية للضحك (وبصفة عامة، في نظرية عصره). ولنذكر أيضاً بأن مديح الحمق الذي استشهدنا به سابقاً (الذي يورده رابليه على لسان بانتاغرويل) قد تم استلهامه من

---

(١) وفي هذا الصدد يعرف جورج لوط وضعية الطب تلك كما يلي: «وحينها، فإن علم العلوم، في القرن ١٦ اعتبر هو الطب، الذي عرف حظوة كبيرة وثقة لن يجدها في القرن ١٧» (جورج لوط، حياة وأعمال فرانسوا رابليه، ص١٦٣).



حكم لديمقريطس حول جنون الحكماء، المنغمسين في مصالحهم الفظة والذي يُعتَبَر في نظرهم أحمق، لأنه يضحك من جِدِّيتهم العملية. إن هؤلاء الناس الذين كانوا يتعاطون لمشاغل عملية «يعتبرون الجنون كأنه حكمة، والحكمة كأنها جنون». إن الازدواجية الضدية حكمة ـ جنون تظهر بقوة خاصة، وإن كان ذلك في شكل بلاغي.

وسأذكر في النهاية، تفصيلا آخر عن هذه الرواية، ذا أهمية بالغة في سياقنا. حينما وصل إلى أبدير Abdère ذهب أبقراط لزيارة ديمقريطس ذلك «المجنون»، وجده جالسا أمام بيته، يمسك بيده كتابا مفتوحا، بينما حوله كان العشب مكسوا بطيور مبقورة: لقد كان منهمكاً في تأليف كتاب عن الجنون وفي تشريح الحيوانات من أجل الكشف عن موضع الجنون، لأنه كان يعتبر بأن فائضا من ذلك السائل هو المسبب للجنون. هكذا، نجد في هذه الرواية الضحك، الجنون، الجسد المقطع، ؛ إن عناصر هذه المجموعة هي في الحقيقة مفصولة على مستوى بلاغي؛ رغم ذلك فإن صلتها المتبادلة ظلت مصونة، كفاية.

إن تأثير **مختارات أبقراط** في مجموع الفكر الفلسفي والطبي في عصر رابليه كان كبيراً، نكرر ذلك. وتعد المختارات من بين المصادر الكتبية للتصور الغروتيسكي للجسد الأشد أهمية.

في مدينة مونبلييه، حيث كان يكمل رابليه دراساته، كان الدور المهيمن من نصيب المذهب الأبقراطي. في شهر يونيو من العام ١٥٣١ ، قدم رابليه هناك درسا عن نص يوناني لأبقراط (وهو ما اعتبر تجديداً في ذلك الوقت). في شهر يوليو ١٥٣٢ ، نشر أقوال أبقراط المأثورة، مذيلة بشروحاته (دار نشر غريف Griffe). نهاية عام ١٥٣٧ ، قام بشرح النص اليوناني لكتاب تكهنات، دائماً في مونبلييه. كان الطبيب الإيطالي ميناردي Menardi الذي نشر رابليه رسائله، تلميذا متحمسا لأبقراط. كل هذه الأحداث تشهد على المكانة المعتبرة التي تحتلها الدراسات الأبقراطية في حياة رابليه (على الأخص في الفترة التي كان يؤلف أثناءها كتابيه الأولين).



ولنذكر للختم الظاهرة الموازية التي تشكلها آراء باراسلس الطبية. في نظره، يتمثل أساس النظرية الطبية والعملية كلها في التوافق التام بين الكون الأكبر (الكون) والكون الأصغر (الإنسان). إن الأساس الأول للطب هو الفلسفة، والثاني، هو علم الفلك. إن قبة السماء توجد أيضاً في الإنسان؛ وإذا لم يعرف الطبيب الأولى لم تحصل له معرفة الثاني. إن جسد الإنسان ثروة استثنائية بما أنه غني بكل ما يمتلكه الكون، ويبدو الكون مجتمعا في الجسد الإنساني، بكل تنوعه المتعدد: جميع العناصر تلتقي وتبقى في اتصال على سطح الجسد الإنساني[1].

ويوازي أبيل لوفران بين أفكار رابليه الفلسفية (خاصة تلك المتعلقة ببقاء النفس) ومدرسة بومبونازي البادوفية Pomponazzi. في رسالته **عن بقاء النفس**، يظهر هذا المؤلف أن النفس والحياة سواء، وعدم الفصل بين حياة النفس والجسد، الذي يخلق النفس، يفردها، ويدلها على اتجاه نشاطها، ويمنحها محتواها؛ خارج الجسد، النفس فراغ تام. بالنسبة لبومبونازي، الجسد كون مصغر حيث يجتمع على هيئة كل فريد ما هو متفرق ومتباعد في الكون. وقد كان رابليه يعرف جيداً مدرسة بومبونازي البادوفية: ينبغي التدقيق بأن إتيان دولي، صديق رابليه الذي تابع دراسته بمدينة بادوفا، كان تلميذاً بها ومدافعا متحمسا عنها في الوقت معاً.

إن التصور الغروتيسكي للجسد، من زوايا كثيرة مختلفة ومهمة، كان ممثلا في الفلسفة الهومنسية للعصر الوسيط، وقبل كل شيء في الفلسفة

(١) في عهد رابليه، كان الجميع يقبل أن كل أجزاء الجسد لها ما يوافقها في صور الأبراج. وكانت تنتشر جدا صور الجسد الانساني الذي رسمت بداخله صور الأبراج موزعة في مختلف أعضائه وأجزائه. كانت هذه الصور ذات طابع غروتيسكي وفلسفي. ويرفق جورج لوط في ملحق مونوغرافيته، في اللوحة الثامنة (ص٢٥٢ ـ ٢٥٣) ثلاث رسومات من القرن ١٥ و١٦، تشخص التوافق القائم بين كل جزء من الجسد وصورة من صور الأبراج، وكذا موقعها.



الإيطالية. ففي هذا البلد، قد تم تصور فكرة الكون المصغر التي تبناها رابليه، بتأثير من العصر القديم) لقد صار فيها الجسد الإنساني بمثابة المبدأ الذي بواسطته وحوله يتم هدم المشهد التراتبي للعالم الموجود في العصر الوسيط وفيه تم إبداع مشهد جديد. حري بنا التوقف هنيهة عند هذا المحور.

لقد بني الكون القروسطي وفق أرسطو، على قاعدة مذهب العناصر الأربعة؛ لكل واحد من هذه الأخيرة (تراب، ماء، هواء، نار) خصص مكان ودرجة تراتبية في البنية الكونية. كل العناصر تابعة لقاعدة الأعلى والأسفل. إن طبيعة وحركة كل عنصر تتحددان بموقعه إزاء مركز الكون. إن التراب هو الأقرب إليه، كل قطعة من التراب التي انفصلت عنه تتجه مباشرة إلى المركز، أي أنها تسقط في التراب. أما حركة النار فهي مقابلة لذلك: إنها تطمح دائماً للارتقاء، ومن ثمة، تنعزل عن المركز على الدوام. أما منطقة الهواء والماء فهي تقع بين منطقة التراب والنار. إن المبدأ الأساسي لكل الظواهر المادية هو تحول كل واحد من العناصر إلى رفيقه. هكذا، تتحول النار إلى هواء، والماء إلى تراب.

إن هذا التحول المتبادل يشكل قانون الولادة والهدم الذي تخضع له كل الأشياء الأرضية. فوق العالم الأرضي يرتفع مدار الأجرام السماوية غير الخاضعة لهذا القانون. وتتشكل هذه الأخيرة من مادة مميزة، quinta essentia، الجوهر اللطيف، التي لا تخضع لأي تحول ولا يسعها إلا أن تقوم بالحركة المحض، أي التنقلات فحسب. إن الأجرام السماوية، بصفتها الأكمل، تتمتع بالحركة الأكمل، أي الحركة الدائرية حول مركز العالم. إن «الجوهر السماوي»، أي الجوهر اللطيف، كان موضوعا للعديد من المجادلات السكولائية التي تردد صداها في الكتاب الخامس لرابليه في واقعة مِلكة الجوهر الخامس La Quinte Essence .

إن ما يميز مشهد الكون في العصر الوسيط هو تدرج القيم في الفضاء؛ فالدرجات الفضائية التي تتدرج من الأسفل إلى الأعلى توافقها



بصرامة درجات القيمة. كلما كان العنصر يقع في درجة مرتفعة من السلم الكوني، كلما دنا من «المحرك الثابت» للعالم، وكلما كان أفضل، كانت طبيعته أكثر كمالاً. إن المفاهيم والصور المتصلة بالأعلى والأسفل، في تعبيرها داخل الفضاء وداخل سلم القيم، قد دخلت شحم ودم إنسان العصر الوسيط.

إبان عصر النهضة، تفكك المشهد التراتبي للعالم؛ إذ تم وضع عناصره في المستوى نفسه؛ صار الأعلى والأسفل نسبيان؛ وتم التأكيد على مقولات **القَبْل والبَعد**. إن نقل العالم إلى مستوى وحيد واستبدال العمودي بالأفقي (مع تكثيف موازي لعامل الزمن) تحققاً حول الجسد الإنساني، الذي أصبح المركز النسبي للكون. لكن هذ الكون لم يعد يتحرك من الأسفل إلى الأعلى، وإنما إلى الأمام على المستوى الأفقي للزمن، من الماضي إلى المستقبل. في الإنسان البشري انقلبت تراتبية الكون، وانتفت: صار الإنسان يؤكد قيمته خارجها.

إن هذه البنينة الجديدة للكون من العمودية إلى الأفقية حول الإنسان وجسد الإنسان قد وجدت تعبيراً ساطعاً في الخطاب المشهور لبيك دو لاميراندول Pic de la Mirandole, Oratio de hominis dignitate، (عن كرامة الإنسان»). إن هذه الخطبة كانت تصلح تقدمة لخمسمائة أطروحة التي يلمع إليها رابليه حينما يجعل بانتاغرويل يدافع عن ٩٧٦٤ أطروحة. يصرح بيك أن الإنسان أسمى من كل المخلوقات، ومن ضمنها الأرواح السماوية، لأنه ليس فحسب الوجود لكن أيضاً الصيرورة. إن الإنسان يتأبى على كل تراتبية، ما دامت التراتبية لا يمكنها أن تخص سوى الوجود الصارم، الثابت، الجامد وليس الصيرورة المتحررة. كل المخلوقات الأخرى تظل دائماً كما خلقت ذا يوم.، لأن طبيعتها قد جُعلت جاهزة بالكل وجامدة؛ فهذه الأخيرة لا تتلقى سوى بذرة واحدة ووحيدة، القادرة وحدها على النمو داخلها. بينما الإنسان عند ولادته، يتلقى البذور من كل الحيوات الممكنة. فهو من يختار تلك التي ستنمو،



ويحمل ثمراتها، ويتجلى دوره في جعلها تنمو، وتربيتها بداخله. يستطيع الإنسان أن يصير نباتيا أو حيوانيا، مثلما يستطيع أن يصير ملاكاً أو يصير المسيح.

يحافظ بيك دو ميراندول على لغة التراتبية وجزئياً على القيم القديمة (من باب الحيطة)، لكن في الواقع، انتفت التراتبية. إن عوامل مثل الصيرورة ووجود بذور وإمكانات متعددة، والحرية في الاختيار بينها، تضع الإنسان على أفقية الزمن والصيرورة التاريخية.

وتجدرة الإشارة إلى أن جسد الإنسان يجمع داخله كل عناصر وكل مملكات الطبيعة: الحيوان، النبات، والإنسان على وجه الضبط. الإنسان ليس شيئاً مغلقاً وجاهز تماماً؛ إنه غير مكتمل ومفتوح: تلك هي الفكرة الرئيسية عند بيك دو ميراندول.

في دفاعه Apologia يؤكد المؤلف نفسه على نمط الكون المصغر (من خلال تطرقه لأفكار السحر الطبيعي) في شكل التعاطف العالمي الذي بفضله يستطيع الإنسان أن يجمع في داخله الأسمى والأدنى، البعيد والقريب، ويلج كل الأسرار المكنونة في أعماق الأرض.

إبان عصر النهضة، كانت أفكار «السحر الطبيعي» و«التعاطف» بين كل الظواهر منتشرة على نطاق واسع. في الشكل الذي منحه لها باتيستا بورتا، جيوردانو برونو وعلى الأخص كامبانيلا، لعبت دوراً مهماً في هدم مشهد العالم القروسطي، بتجاوز التباعد التراتبي للأحداث، وجمع ما كان منفصلا، ومحو التخوم غير المرسومة جيداً بين الظواهر، والمساهمة في نقل التنوع الشاسع للعالم إلى السطح الأفقي الوحيد للكون الذي كان يتشكل عبر الأزمنة.

ويليق بنا أن نشير خاصة إلى الذيوع الاستثنائي لفكرة الإِحياء الشمولي التي دافع عنها بشكل خاص مرسيل فيسان Marsile Ficin الذي قال بأن العالم ليس ركاما من العناصر الميتة، بل هو كائن حي كل جزء منه يشكل عضوا في الكل. بينما باتريسيوس Patricius فهو يبرهن في



كتابه **خلود النفس** على أن كل شيء في الكون حي، بداية من النجوم وصولاً إلى العناصر البسيطة. ولم تكن هذه الفكرة غريبة عن كاردان الذي يجعل العالم حيويا جداً في مذهبه الطبيعي، وذلك بالنظر إلى كل الظواهر بالقياس مع الأشكال العضوية: هكذا، فالمعادن «مدفن النبات» التي تواصل حياتها الخاصة تحت الأرض. الحجارة بدورها تتبع تطوراً يناسبها، يشبه التطور العضوي: لها فترة صبا وشباب، ثم سن النضج.

كل هذه الأفكار كان لها، جزئياً، تأثير مباشر على رابليه؛ وفي كل الأحوال، من المؤكد أنها تشكل جميعها ظواهر متقاربة، موازية، نابعة من نزعات العصر العامة. كل ظواهر وأشياء العالم ـ من النجوم إلى العناصر ـ غادرت مكانها القديم في تراتبية الكون وتوجهت نحو السطح الأفقي الوحيد للعالم في حالة صيرورة، وبحثت فيه عن أماكن جديدة، وربطت صلات جديدة، وخلقت لها جواراً جديداً. والمركز الذي تم حوله يجمع كل الظواهر والأشياء والقيم، كان هو الجسد الإنساني الذي جمعه في حضنه التنوع الشاسع للكون.

نزعتان اثنتان تميزان كل فلاسفة عصر النهضة الذين ذكرناهم للتو: بيك دو لاميراندول، بومبونازي، بورتا، باتريسيوس، برونو، كامبانيلا، باراسلس، إلخ. النزعة الأولى هي الرغبة في العثور داخل الإنسان على الكون كله، بعناصره الطبيعية وقواه، أعلاه وأسفله: النزعة الثانية هي البحث عن هذا الكون قبل كل شيء في الجسد الإنساني الذي يقرب ويجمع في حضنه الظواهر والقوى الأشد بعداً في الكون. إن هذه الفلسفة تعبر نظرياً عن الإحساس الجديد بالكون المفهوم بصفته المقام المألوف للإنسان، الذي أقصي منه كل خوف والذي يعبر عنه أيضاً بلغة صوره، على مستوى هزلي. بالنسبة لأغلبية فلاسفة عصر النهضة هؤلاء، يلعب علم الفلك و«السحر الطبيعي» دوراً كبيراً، بهذا القدر أو ذاك. بيد أن رابليه لم يكن يأخذ هذه ولا تلك على مأخذ الجد. لقد كان يجبه ويربط الظواهر المنفصلة والمتباعدة



على نحو رهيب الواحد من الآخرى بفعل التراتبية القروسطية، لقد كان يسقطها ويجددها على المستوى المادي والجسدي، دون اللجوء إلى «التعاطف» أو «التوافق» الفلكي. رابليه مادي منطقي. لكنه لا يعتبر المادة إلا في شكلها الجسدي. في نظره، الجسد هو الشكل الأكمل لتنظيم المادة. وتلك التي يتكون منها الكون تكشف في الجسد الإنساني عن طبيعتها الحقيقية وكل إمكانياتها العليا: في الجسد الإنساني، تصير المادة خلاقة، منتِجة، مدعوة لقهر الكوسموس كله، ولتنظيم المادة الكونية كلها؛ وفي الإنسان، تتخذ المادة طابعاً تاريخياً.

في مديح عشبة القنب، رمز ثقافة الإنسان التقنية بأكملها، نجد هذا المقطع الرائع:

«إلى حد أن العقول السماوية، الآلهة، آلهة البحر والبر، أصابها الذهول جراء ذلك، حينما رأت، بفضل تلك العشبة المباركة، شعوب القطب الشمالي وقد صارت على مرأى من شعوب القطب الجنوبي، عابرة الأطلسي، متجاوزة مدار الجدي، منعطفة عبر المنطقة الاستوائية الحارة، مساوية مدار الأبراج، مرتمية على خط الاعتدال، ناظرة لهذا القطب وذاك في حد أفقها. أمام مثل هذا المنقلب قالت آلهة الأولمب:

«بفعل عشبته وخضائصها، أغرقنا بانتاغرويل في تأملات غير مسبوقة، أصعب مما فعله عمالقة ألوييد. سوف تصير له زوجة قريبا، وسيولد له أطفال. ولا يمكننا الوقوف ضد هذا المآل، لأنها مرت عبر أيدي ومغازل الشقيقات القدريات، بنات الحتمية. ومن أبنائها (وهذا أمر ممكن) ستُصنع عشبة لها طاقة مماثلة، بواسطتها يستطيع بني الإنسان زيارة منابع الصقيع والأمطار، ومنشأ الصواعق؛ ويمكنه غزو مناطق القمر، والدخول في مملكة الأبراج السماوية والإقامة فيها، البعض في النسر الذهبي، والبعض الآخر في الخروف، أخرون في التاج، وبعضهم في القيثارة، وغيرهم في أسد الفضة؛ أن يجلسوا إلى



مائدتنا، ويتزوجون من آلهتنا، وهذه هي الوسيلة الوحيدة كي يصيروا آلهة»[1] (الكتاب الثالث، الفصل ٥١).

رغم الأسلوب البلاغي شيئاً ما، والرسمي، فإن الأفكار المعبر عنها تخلو من كل رسمية. إن رابليه يصف التأليه، وكيف أن الإنسان يصير إلاها. ويتم قهر الفضاء الأرضي، والشعوب المتفرقة على سطح البسيطة مجتمعة بفضل الملاحة البحرية،. كل الشعوب، كل أعضاء الإنسانية دخلت في اتصال مادي وفعلي بفضل اختراع الشراع. صارت الإنسانية واحدة. وبفضل اختراع جديد، الملاحة الجوية التي يتوقعا رابليه ستنجح الإنسانية في ضبط الزمن، والوصول إلى النجوم وإخضاعها. إن صورة الانتصار هذه، وتأليه الإنسان، تنبني على أفقيات الفضاء والزمن الخاصة بعصر النهضة على وجه الضبط، ولم يتبق شيء من العمودية التراتبية القروسطية. إن الحركة في الزمن تضمنها نشأة أجيال جديدة باستمرار. وإن ميلاد أجيال إنسانية جديدة هو ما يخيف الآلهة كثيرا: إن في نية بانتاغرويل أن يصير له أبناء. هذا هو الخلود، البقاء النسبي الذي تحدث عنه غارغانتويا في رسالته إلى بانتاغرويل. هنا، يتم الصدح ببقاء الجسد المنجِب للإنسان بلغة بلاغية. إلا أن إحساسه الحي والعميق ينظم، مثلما رأينا، كل صور الاحتفال الشعبي التي يضمها كتاب رابليه. ليس الجسد البيولوجي هو ما يتكرر فحسب في الأجيال الجديدة، وإنما جسد الإنسانية التاريخي المتقدِّم، الذي يجد نفسه في مركز هذه المنظومة.

نستطيع القول للختم إن في التصور الغروتيسكي للجسد وُلِد وتشكل شعور تاريخي جديد، ملموس واقعي، والذي ليس هو الفكرة المجردة للأزمنة المقبلة، وإنما الإحساس الحي لدى كل كائن بشري بأنه جزء من شعب خالد، مبدِع للتاريخ.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٥٠٩؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٥٢١ ـ ٥٢٣.




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل السادس

«الأسفل» المادي والجسدي عند رابليه

إن فلاسفتكم الذين يفخرون بأن القدامى كتبوا كل شيء، ولم يبق لهم شيء جديد يبدعونه، مخطؤون بكل بداهة. إن ما يظهر لكم من السماء وتسمونه ظواهر، وما تعرضه عليكم الأرض، وما يضمه البحر وأنهار أخرى، لا يشبه ما خفي في بطن الأرض.

رابليه[1].

في كل مكان يتحرك الخلود وكل كائن فان يود أن يكون جزء من العدم.

غوته (الواحد والكل)

إن هذه العبارات المأخوذة من الكتاب الخامس التي وضعناها في مستهل هذا الفصل ليست بكل تأكيد بقلم رابليه[2]. بغض النظر عن أسلوبها فإنها تعبر وتدل ليس فحسب عن أعمال رابليه وإنما كذلك عن الكثير من الظواهر المشابهة في عصر النهضة والفترة السابقة عليه. في كلمات كاهن قنينة الخمرة المقدسة فإن مركز كل المصالح قد نقل إلى الأسفل، الأعماق، وقعر الأرض. أما الأشياء الجديدة، والثروات

(١) الأعمال، لابلياد، ٨٨٨؛ كتاب الجيب، المجلد الخامس، ص٤٢٧.

(٢) لأن الأسلوب ليس أسلوب رابليه. لكن من غير المستبعد أن مؤلف الكتاب الخامس كان يضع نصب عينيه تصميم و مسودات رابليه التي كانت تحتوي الفكرة العامة لهذا المقطع.



المخفية في الأرض فهي أشد علواً مما يوجد في السماء، على سطح الأرض، في البحار والأنهار، إن الثروة الحقيقية، والوفرة لا تقيم في المدار الأعلى أو الوسيط، بل فحسب في الأسفل..

إن هذه العبارات تسبقها كلمات أخرى:

«هيا يا أصدقائي، في حوزة هذا المدارالعقلي الذي يعد مركزها في كل مكان وليس له محيط في أي مكان، الذي نسميه الخالق: واقبلوا في دنياكم، تشهدون بأن تحت الأرض هناك كنوز كثيرة وأشياء رائعة»[1] (الكتاب الخامس، الفصل ٤٧).

إن هذا التعريف المشهور للألوهة: المدار الذي يعد مركزه في كل مكان وليس له محيط في أي مكان، ليس من عند رابليه، لقد تم استعارته من مذهب هِرْمِس المثلث بالحكمة Hermès Trimégiste كما نجده أيضاً في رواية الوردة، عند سان بونافنتورا، فانسان دو بوفي Vincent de Beauvais ومؤلفين أخر. إن رابليه، مثل مؤلف الكتاب الخامس وأغلبية معاصريهما كانوا يعتبرونها قبل كل شيء بصفتها نفي لمركزية الكون؛ مركزها ليس قطعا في السماء، إنه في كل مكان؛ إذن كل الأماكن متساوية. مما يعطي لمؤلف هذا المقطع الحق في نقل المركز النسبي من السماء إلى تحت الأرض، أي في المكان الذي، وفق تصورات العصر الوسيط، كان متعارضا كلياً مع الخالق، في الجحيم[2].

قبل كلام التصدير، فإن الكاهن يقول أيضاً بأن سيريس استشعرت بأن ابنتها سوف تجد تحت الأرض الخيرات والامتيارات أكثر مما كانت تحوزه أمها فوقها.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٨٨٨؛ كتاب الجيب، المجلد الخامس، ص٤٢٦ ـ ٤٢٧.

(٢) في عالم دانتي، المكان الذي يوجد على مسافة قصوى من الألوهة هو الوجه المثلث للوسفير الذي يلتهم يهودا، بروتوس وكاسيوس.



إن استحضار سيريس Cérès (إلهة الخصب) وابنتها بيرزفون Perséphone (إلهة الحجيم) والإلماع إلى العمل الإلِيزي هي من المظاهر القوية لكل امتداح للأعماق الأرضية؛ إن واقعة زيارة كاهن الخمرة كلها هي إلماع متخفي للعمل الإليزي mystère élyséen .

إن كلمات كاهن الخمرة أفضل تقدمة لموضوع الفصل الحالي. إن الحركة القوية نحو الأسفل، نحو أعماق الأرض والجسد الإنساني، تخترق العالم الرابليهي بأكمله من أقصاه إلى أقصاه. كل تلك الصور، كل الوقائع الرئيسية، كل الاستعارات والتشبيهات تشملها تلك الحركة. العالم الرابليهي برمته، في مجموعه مثلما في كل تفصيل من تفاصيله، موجه نحوالجحيم، الجسدي والأرضي. لقد سبق لنا شرح بأن المشروع البدئي كان يتصور أن مركز الأعمال في كلها هو البحث عن الجحيم ونزول بانتاغرويل (مما يعني موضع دانتي بصيغة هزلية). إننا مجبرون الآن على الإقرار بأن رابليه لم يبتعد عن مقصده البدائي وأنه في الواقع حققه تقريباً، وإن تطلب تأليف الكتاب زهاء عشرين سنة، وبفواصل زمنية مهمة. إلى حد أن حركته نحو الأسفل، نحو الجحيم، تتخذ منطلقها بالمشروع الروائي وتتنزل في كل تفصيل من العمل.

إن التوجه نحو الأسفل يخص جميع أشكال الفرح الشعبي والواقعية الغروتيسكية. في الأسفل، بالمقلوب، الأمام ـ خلف: تلك هي الحركة التي تسم كل هذه الأشكال. إنها ترتمي كلها نحو الأسفل، تلتفت وتقف على الرأس، جاعلة الأعلى مكان الأسفل، والخلف محل الامام، إن على مستوى الفضاء الواقعي أو على مستوى المجاز.

إن التوجه نحو الأسفل يخص المشاجرات، والمعارك والضرب: هؤلاء يقلبون، يرمون إلى الأرض، يدوسون بالأقدام. وفي الوقت نفسه، هم منصهرون: إنهم يجفون ويجنون (ولنذكر بـ«أعراس القفازات» عند المولى دو باشي، وتحول المعركة إلى حصاد أو مأدبة، إلخ).



ومثلما رأينا سابقاً، فإن اللعنات والعبارات البذيئة تتم هي الأخرى بهذا التوجه: إنها بدورها تحفر قبرها، الجسدي والمؤسِّس.

إن الإطاحة الكرنفالية المصاحبة بالضرب والشتائم تعتبر إسفالاً ودفناً. عند المهرج، كل الصفات الملكية تتعرض للقلب، والاستبدال، وضع الأعلى مكان الأسفل: المهرج هو ملك «العالم بالمقلوب».

وأخيراً فإن الإسفال مبدأ فني أساسي في الواقعية الغروتيسكية: كل الأشياء المقدسة والسامية يعاد تأويلها على المستوى المادي والجسدي. لقد تحدثنا عن الأرجوحة الغروتيسكية التي تخترق السماء والأرض في حركتها التي تصيب بالدُّوار؛ لكن يتم التأكيد فيها على السقوط أكثر منه على الصعود، إن السماء هي ما ينزل إلى الأرض وليس العكس.

كل هذه الإسفالات ليست ذات طابع نسبي أو ذات أخلاق مجردة، إنها بالضد من ذلك طبوغرافية، ملموسة ومُدركة؛ إنها تميل نحو مركز غير مشروط وإيجابي، نحو مبدأ الأرض والجسد اللذان يمتصان ويُخرجان إلى النور. كل ما هو مكتمل، شبه أبدي، محدود ومتقادم يرتمي في «الأسفل» الأرضي والجسدي كي يموت فيه ويولد من جديد.

إن هذه الحركات نحو الأسفل المتفرقة في أشكال وصور الفرح الشعبي والواقعية الغروتيسكية توجد مجتمعة مرة أخرى عند رابليه، مُؤوَّلة بطريقة جديدة، منصهرة في حركة وحيدة، موجهة نحو قعر الأرض والجسد، اللذان يخفيان الثروات الجمَّة والمستجدات التي لم يتحدث عنها الفلاسفة القدامى.

نود إجراء تحليل مفصل لواقعتين اثنتين تكشفان، أفضل من غيرهما، معنى هذه الحركة نحو الأسفل التي تضمها كل صور رابليه وكذا الطابع المميز لجحيمه. إننا نلمع إلى الفصل المشهور بمساحات دبر غارغانتويا (الكتاب الأول، الفصل الثامن) وحكايته من وراء القبر (الكتاب الثاني، الفصل ٣٠).

ولنفحص الأول.



يشرح غارغانتويا الشاب لأبيه بأنه عثر بعد تجارب طويلة على أفضل مسأحة دبر، التي يصفها بأنها «الأكثر مولوية، وامتيازاً ونجاعة، التي لم يُرَ مثلها أبداً»[1].

ثم تعقب ذلك قائمة طويلة لمسَّاحات الدبر المجرَّبة: وهاهي بدايتها.

«ذات مرة مسحت دبري بلثام آنسة مخملي، ووجدت أنه جيد، نظراً لأن نعومته الحريرية جعلتني أحس بسعادة غامرة في الإست؛

«مرة أخرى بقلنسوة الآنسة عينها وكانت النتيجة نفسها؛

«مرة أخرى بوشاح؛

«مرة غيرها بلفاع أذنين من الساتان، ذي لون مشرق، لكن طلاء كومة من الخرزات القذرة التي كانت تزينه خدشت مؤخرتي بالكامل. فلتحرق نار القديس أنطوان خوارة الصائغ الذي صنعها والآنسَة التي كانت تضعها!

وقد فاتني ذلك الألم بعد أن مسحتُ دبري بقبعة صبي خدمة، لها ريش صنعت بسويسرا.

«ثم، بعد أن تغوطت ستر الشجر، عثرت على سنور مارس، ومسحت دبري به، لكن مخالبه قرحت لي الخوَّارة.

«وقد شفيت من ذلك في اليوم الذي أعقبه وذلك بأن مسحت دبري بقفازات أمي، التي تعبق بطيب الكمَّثرى.

«ثم مسحت بناعمة، والشمرة والشبت، والمردقوش، والورود، وأوراق القرع، والكرنب والسلق والكرم والخبيزة وآذان الدب (إنه اللون القرمزي في الإست)، بالخس وبأوراق السبانخ (ولم يجد كل ذلك نفعاً) وبالزنباق، بفلفل الشمراخ، بالقراص، بالعَقول، لكنني

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٤٣؛ كتاب الجيب، المجلدالثاني، ص١٢١.



تغوطت من ذلك دما مثل أي مرابي لومباردي، وقد شفيت من ذلك بعد أن مسحتُ بثِيلِي (فتحة سروالي)»[1].

لنتوقف عند هذا الجزء بغية فحصه.

إن تحويل شيء إلى مسَّاحة دبر، يعني قبل كل شيء الحط منه وإسقاطه، وإفنائه. إن عبارات السب من قبيل «مثل مساحة دبر»، «لن أقبل به حتى لمسح دبري» (الكثيرة جداً) متداولة جداً في اللغات الحديثة، لكنها لم تحافظ سوى على المظهر المسيئ، المسقط، الهدَّام.

في الواقعة المعنية، علاوة على أن المظهر المجدد حي، فهو مسيطر. كل هذه الأشياء المتعددة التي وظفت على أنها مسَّاحات للدبر قد تمت الإطاحة بها ثم تجديدها. إن صورتها الممحوة تنبثق مرة أخرى بإضاءة جديدة.

في هذه القائمة الطويلة يبدو كل شيء بطريقة غير متوقعة تماما: إن ورودها غير مهيأ له وليس بالمبرر؛ أي شيء آخر كان سيظهر بنجاح مماثل.. إن صور الأشياء هي بذلك النحو متحررة من روابط المنطق أو الدلالة، إنها تتعاقب تقريباً بالحرية نفسها مثلما هو الحال في الكلام الهفت du coq à l'âne، (كما هو الشأن مثلاً في خطب السيدين هيمفين وبيزكي).

لكن منذ اللحظة التي برز فيها داخل هذه القائمة غيز المعتادة، فإن الشيء يتم الحكم عليه من منظور غير ملائم تماماً للاستعمال الذي يوظفه له غارغانتويا. إن هذه الوجهة غير المنتظرة تجبرنا على النظر إليه بعين مختلفة، وتقييمه وفق مكانته ووجهته الجديدة.

بالطبع، ليس المهم هو ذلك التجديد الشكلي المتوخى على حدة، فهو ليس سوى مظهر مجرد للتجديد الغني بالمعنى، المرتبط بال«أسفل» المادي والجسدي المزدوج. وفي الواقع، إن فحصنا عن قرب قائمة

---

(١) المرجع نفسه. ص١٣٢. ١٢١.



مساحات الدبر، سوف ندرك بأن اختيار الأشياء ليس عرضيا كما قد نعتقد، بل يمليه منطق، فيه ما يكفي من الغرابة، حقيقة. إن مسَّاحات الدبر الخمس الأوَل ـ اللثام، القلنسوة، الوشاح، لفاع الأذنين، قبعة الصبي ـ تصلح غطاء للوجه والرأس، أو أعلى الجسد. إن استعمال مساحة الدبر على ذلك النحو يعادل استبدالاً حقيقياً بين الأعلى والأسفل. إن الجسد يستلقي مضطجعاً، الجسد يدور على نفسه مثل العجلة.

إن مسَّاحات الدبر الخمس هذه تدخل في الحلقة الواسعة من الأنماط والصور التي تذكر بإحلال الدبر مكان الوجه والأسفل محل الأعلى. الدبر هو «خلاف الوجه»، «الوجه بالمقلوب». إن الأدب ولغات العالم كله تزخر بصيغ مختلفة كثيرة لهذا الاستبدال. إحدى هذه الصيغ الأكثر بساطة وانتشاراً في مجال اللغة والإيماء هي القبلة المطبوعة على الدبر، التي نجدها مرات كثيرة في كتاب رابليه؛ مثلاً، السيف الذي يستعمله جيمناست في الحرب الكرنفالية الخاصة بالدمى (للقضبان) يحمل اسم «Baise - mon - cul (قبِل ـ مؤخرتي)، وهو أيضاً اسم أحد الأسياد (بيزكي). إن عرَّافة بانزوست تكشف عن مؤخرتها لبانورج ولرفاقه. إن هذه الإشارة الطقوسية استمرت حتى عصرنا هذا»[1].

---

(١) إنها أشارة مسفلة الأكثر انتشاراً في العالم بأسره. إنه حاضر كذلك في الوصف القديم للهرج مرج في القرن ١٤ الذي تقدم له رواية فوفيل؛ بينما يتم أداء أغنية قصيرة عن هذه القبلة، يقوم بعض المساهمين بالكشف عن مؤخراتهم. وجدير بالذكر أن الواقعة المقبلة تدخل في عداد الخرافة المنسوجة حول رابليه: بعدما تم استقبال رابليه ذات يوم من طرف البابا، اقترح أن يقبل وجه الحبر الأكبر بالمقلوب شرط أن يكون نظيفا جدا. في الكتاب، يتعهد رجال البابا القيام بذلك الطقس حينما يسمح لهم البابا باستقبالهم. في سالمون وماركول نجد الواقعة التالية: رفض سالمون ذات يوم السماح لماركول بالدخول عليه في مجلسه؛ وحتى ينتقم منه استعمل هذا الأخير خدعة ليستدرج سالمون إلى بيته؛ استقبله وهو جالس على الموقد، وكاشفا على مؤخرته: «بما أنك لم ترد النظر إلى وجهي، انظر إذن إلى مؤخرتي!».



هكذا، فإن مساحات الدبر الخمس الأُول جزء من النمط التقليدي لاستبدال الوجه بالدبر. إن الحركة من الأعلى والأسفل تتجسد هناك بطريقة بديهية جداً، يرسخها أكثر أنه بين المَسَّاحات الأربعة الأولى والخامسة، يتم نعت الخرزات بالـ«قذرة»، والصائغ والآنسة يتعرضان للعنة فجة: «فلتحرق نار القديس أنطون خوّارتهما». إن هذا الذم المباغت يمنح دينامية كبيرة للحركة نحو الأسفل بكاملها.

في جو الأسفل» المادي والجسدي الكثيف هذا يتم التجديد الشكلي لصورة الشيء الممحو. إن الأشياء تنبعث حرْفياً على ضوء استخدامها الجديد المسفِل؛ إنها تولد مجدداً لأجل إدراكنا: «إن رخاوة حرير وسَّاتان لفاع الأذنين، وزينة كومة من الخرزات القذرة» تصير في نظرنا ملموسة تماماً، ومحسوسة. على أرضية الإسفال الجديدة، كل الملامح المميزة لمادتها وشكلها قد يتم جسُّها. هكذا تتجدد صورة الشيء.

إنه المنطق ذاته الذي يحكم التعداد الموالي لكل مساحات الدبر الأخرى. السادسة هي سنور مارس. إن هذه الوجهة غير المرتقبة، التي تبدو أنها كانت منذورة لها بدرجة أقل، تجعل طبيعتها السنورية، ومرونتها ومخالبها، أمراً غاية في الحساسية. إنها المساحة الأشد دينامية بين جميع المساحات. وفور ذلك يُعْرَضُ على خيال القارئ مشهد درامي، مقلب مرح، «تؤديه شخصيتنان اثنتان» (السِّنور والدبر). ثم إننا نجدها تقريباً وراء كل مساحة دبر. هاهنا يلعب الشيء دوراً ليس دوره، وبفضل ذلك تدب فيه الحياة بطريقة جديدة. إن إحياء الشيء والمقام والوظيفة ومهنة القناع هي إجراء متداول في الكوميديا ديلارتي، والمقالب، والإيماء الصامت ومختلف أشكال الهزل الشعبي. يعطى للشيء أو للوجه استخدام أو وجهة ليست له، بل معارضة له تماماً (عن سهو، سوء تفاهم، أو من أجل تسلسل الحبكة)، ذلك يؤدي إلى انهمار الضحك من كل جانب، ويجد الشيء نفسه وقد تجدد في نمط وجوده غير المسبوق.



لن نقوم باستعراض كل مسّاحات الدبر بما أن رابليه يؤسس قائمتها على مبدأ المجموعة. قفازات الملكة تتبعها سلسلة طويلة من النباتات، منقسمة إلى مجموعات صغرى: توابل، خُضْرة، بقلة، أعشاب طبية (لكن مع بعض الحرية في التوزيع)إنه درس حقيقي في علم النبات، كل نبات يستحضر عند رابليه صورة بصرية دقيقة تماماً للورقة، وبنيتها النوعية، وحجمها؛ إنه يجبر القارئ على تكييفها مع وجهتها الجديدة، وجعل شكلها وحجمها محسوسين. إن التوصيفات النباتية (دون تحليل مورفلوجي صارم) كانت متداولة بشدة في تلك الأزمنة. ويذكر لنا رابليه منها أمثلة حينما يتحدث عن عشبة القنب. في واقعة مساحات الدبر، لا يصف النباتات، بل يكتفي بذكرها، لكن استعمالها الغريب يجعل مظهرها البصري والمادي يقفز إلى الخيال. بينما في وصف عشبة القنب، فهو يعمد إلى خلاف ذلك، حيث يقوم بوصف مفصل ويجبرنا على تخمين الاسم الحقيقي للنبتة (القنب).

وللتدقيق أكثر فإن النباتات المستعملة بمثابة مساحات دبر تنطوي، وإن بدرجة قليلة جداً، على حركة الأعلى إلى الأسفل. في أغلب الأوقات، يتعلق الأمر بمواد صالحة للأكل (بقل، توابل، أعشاب طبية، خضرة)، تقدم على المائدة، موجهة للفم. إن إحلال الأسفل مكان الأعلى والدبر مكان الوجه محسوس هنا شيئاً ما.

وها هي تتمة المساحات، مع بعض الحذف:

«ثم مسحت بواسطة المفارش، والأغطية والستائر، وِثار، سجادة، بساط اللعب الأخضر...

«بعد ذلك، قال غارغانتويا، مسحت بغطاء للرأس، مخدة، شبشب، مخلاة، قفة (لكنها لم تكن مساحة دبر جيدة!)، ثم بقبعة. لاحظوا أن بين القبعات، هناك التي من لبد مقذذ، وأخرى ذات وبر، أو مخمل، وغيرها من نسج حرير. أفضلها جميعا، هي ذات الوبر لأنها تطهر الغائط على أحسن ما يرام. ثم مسحت دبري مستعملا دجاجة،



ديك، فرخ، جلد عجل، أرنب وحشي، حمامة، غاق، حقيبة محامي، قناع لا يغطي اللحية، كُمَّة، ورامج»[1].

وعليه فإن مساحات الدبر يتم انتقاؤها دائماً حسب المجموعات: المجموعة الأولى، مفروشات المضجع والمائدة. هنا أيضاً نلاحظ القلب والحركة من أعلى إلى أسفل. ثم تليها مجموعة القش والتبن، إلخ، والتي تعتبر صفاتها المادية بوضوح وفق استعمالها الجديد. في المجموعة التالية، المتفاوتة أكثر، يتم التأكيد على انعدام تلائم الشيء بشدة، ومن ثمة هزل المقالب في استعماله (هكذا فإن القفة تتطلب علامة تعجب). في مجموعة القبعات، يتم تحليل النسيج من زاوية استعمالاته الجديدة. وفي المجموعة الأخيرة، تهمين المفاجأة وهزل المقالب الناجم عن الاستعمال غير المناسب للشيء.

إن لطول وتنوع القائمة، بدورهما، معنى معين.: إننا نشهد على هذا النحو استعراضا للعالم الصغير الذي يحيط بالرجل: ما يغطي الرأس، مفروشات المضجع والمائدة، حيوانات أليفة، مواد غذائية. إنه يتجدد داخل سلسلة مساحات الدبر الدينامية والقدحية في الآن معاً: وينبثق أمام أعيننا بطريقة جديدة، في مقلب مرِح.

وبالطبع فإن المحور الإيجابي هو الغالب في هذه الإطاحة. إن رابليه ينفث الحياة في كل هذه الأشياء بواقعها وتنوعها، إنه يعيد انتقائها ويعيد جسَّها بطريقة جديدة، ويتلمس مادتها وشكلها وتفردها من جديد، بل وجَرْس أسمائها. وهذه تشكل إحدى صفحات الجرد العظيم للعالم الذي يقوم به رابليه عند نهاية عصر قديم وبداية آخر جديد. ومثلما هو الأمر في كل جرد سنوي، يجب إعادة تلمس كل شيء على حدة، وزنه وقياسه، وتحديد درجة تقادمه، والعثور على العيوب والأضرار؛ يجب مرة أخرى إعادة الاستحسان والتقييم؛ إلغاء الكثير من

(١) الأعمال، لابلياد، ص٤٨؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص١٢٩.



الوظائف والأوهام من الميزانية السنوية التي ينبغي أن تكون الصورة الخالصة للواقع.

إن جرد السنة الجديدة هو قبل كل شيء جرد مرِح. كل الأشياء يتم تلمسها وإعادة تقييمها في صيغة هزلية. وفي صيغة الضحك الذي قهر الخوف وكل جِد كئيب. ومن ثمة ضرورة «الأسفل» المادي والجسدي المرِح الذي يصوغ مادياً ويفرج عن النفس في الوقت نفسه، ويحرر الأشياء من الجد الكاذب، من المتعاليات والأوهام التي يلقيها الخوف في النفوس. ولهذا تميل واقعتنا. إن القائمة الطويلة من الأغراض المنزلية، المُطاح بها والمُتَوَّجة تهيئ صنفا آخراً من أصناف الإطاحة.

وهاهي مساحة الدبر الأخيرة، الأفضل، التي تخيلها غارغانتويا:

«لكن للختم، أقول وأصرعلى أنه ليس هناك من مساحة دبر أفضل من فرخ الإوز الأزغب الناعم، شرط أن يُحبَس رأسه بين الساقين. صدقوني بشرفي، إنكم ستشعرون في السرم بمتعة عجيبة، سواء بسبب نعومة الزغب أو دفء الفرخ الجميل الذي يمر بسهولة إلى مصران الدبر والمصارين الأخرى، إلى أن يصل منطقة القلب ومنطقة الدماغ. لا تظنوا أن نعيم الأبطال وأنصاف الآلهة المقيمون في مقام الصالحين تكمن في زنبقتهم، وفي طعامهم الشهي، وفي رحيقهم الإلهي، كما تقول عجائز هذه الناحية. إنها تكمن، حسب رأيي، في أنهم كانوا يمسحون أدبارهم بفرخ الإوز؛ وهذا رأي المعلم يوحنا الاسكتلندي أيضاً»(١).

إن وصف مسَّاحة الدبر الأخيرة يجلب نمط المتعة والنعماء، الذي تم وصف مساره الخلقي، من السرم والمصارين إلى القلب والدماغ. وبالتالي فإن هذه المتعة التي تشكل النعيم الأبدي الذي لا يستمتع به القديسون والصالحون في الجنة المسيحية، وإنما على الأقل أنصاف

---

(١) الأعمال الكاملة، لابلياد، ص٤٦؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص١٢٩.



الآلهة والأبطال في مقام الصالحين. عبر هذا المسلك تقودنا واقعة مساحات الدبر إلى الجحيم.

إن حلقة الأنماط والصور المتصلة بعكس الوجه، وإحلال الأسفل مكان الأعلى ترتبط على نحو وثيق بالموت وبالجحيم. لما كان رابليه على قيد الحياة، فإن هذه الصلة التقليدية كانت ما تزال حية وواعية، بشكل تام.

حينما تكشف عرافة بانزوست عن عجيزتها لبانورج ورفاقه، يتعجب بانورج قائلاً: «إني أرى حفرة العرافة» وكان ذلك هو الاسم الذي يُطْلَق على الجحيم. إن خرافات العصور الوسطى تذكر جملة من الحُفر في مختلف مناطق أوربا التي كان ينظر إليها على أنها مدخل المُطهر أو الجحيم واللذان كانت اللغة المألوفة تعطيهما معنى فاحش. المعروفة على نطاق واسع هي «حفرة القديس باتريك» في إيرلاندا. وبدء من القرن الثاني عشر، أخذ الناس يحجون من كل بلدان أوربا إلى هذا المدخل المزعوم المؤدي للمطهر. وكانت هذه الحفرة محاطة بالخرافات التي سوف نرجع إليها في الوقت المناسب. كما كانت لها في الوقت نفسه دلالة فاحشة. ويذكر رابليه هذا الاسم بهذا المعنى الأخير في عنوان الفصل الثاني من غارغانتويا. «نفخات الهواء المحمية الموجودة في مَعلَمَة عتيقة». وفيها حديث عن «حفرة القديس بطرس، وعن جبل طارق، وألف حفرة أخرى[1].. وجبل طارق ما يزال يسمى «حفرة العرافة (سِبِيلا)»، (وذلك تحريف لإشبيلية)، والتي كان لها أيضاً معنى فاحش.

وبعد أن زار الشاعر روميناغروبيس وهو على فراش الموت، الذي طرد جميع الرهبان، انفجر بانورج غاضبا بسيل من اللعنات وتنبأ بمآل تلك النفس الخبيثة:

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٠؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٤٣.



«إن نفسه انطلقت بسرعة ثلاثين ألف عربة من العفاريت. وهل تعلم إلى أين؟وجسد المسيح، ياصديقي، مباشرة تحت كرسي بروسبرين المثقوب، في حوض الجحيم على وجه الضبط، حيث تفرغ محتوى فتحاتها الشرجية، على يسرة المرجل العظيم، على بعد أقل من ستة أمتار من مخالب لوسفير، ناحية الغرفة السوداء لديميورغون. وي! الشقي!»[1].

إن الطبوغرافيا الهزلية، المضبوطة على طريقة دانتي، مدهشة حقيقة!بالنسبة لبانورج، أفظع مكان ليس هو وجه الشيطان الأكبر قطعا، وإنما هو حوض بروزربين. إن مؤخرتها هي أشبه بجحيم داخل الجحيم، أسفل الأسفل، وهنا يجب أن تذهب نفس روميناغروبيس الخبيث.

ليس هناك إذن ما يدعو للدهشة إن كانت واقعة مساحات الدبر والحركة الدائمة لكل صور الأعلى نحو الاسفل قد أوصلتنا، في نهاية التحليل، إلى الجحيم. إن معاصري رابليه لم يروا في ذلك ما يخرق التوقع قيد أنملة،. وفي الحقيقة، بدل الجحيم، فقد تم الوصول بنا إلى النعيم.

إن غارغانتويا يتحدث عن النعيم الأبدي لأنصاف الآلهة والأبطال في مقام الصالحين، أي جحيم العصور القديمة. وفي الواقع، إنه تحريف بارودي جلي للمذاهب المسيحية عن النعيم الأبدي للقديسين والصالحين في الجنة.

في هذه المعارضة، تقابل الحركة نحو الأسفل الحركة نحو الأعلى. إن الطبوغرافية الروحية بأجمعها يتم قلبها. من الوارد أن رابليه قد ألمع إلى مذهب القديس طوما الإكويني. في واقعة مساحات الدبر يولد النعيم، ليس في الأعلى بل في الأسفل، عبر السرم. إن درب الصعود

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٤٠٧ ـ ٤٠٨؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٥.



قد تمت الإشارة إليه بكل تفاصيله: من السرم عبر المصران نحو القلب والدماغ.

إن بارودیا الطبوغرافيا القروسطية بديهية هنا. النعيم الروحي مخفي بعمق داخل الجسد، في طرفه الأسفل.

إن الحركة نحو الأسفل التي تخترق كل الصور الرابليهية هي في نهاية التحليل متجهة إلى هذا المستقبل المرِح. لكن في الآن معا، يتم هنا إسفال والسخرية من مزاعم خلود الفرد المنعزل ـ المضحك في تقيده وشيخوخته. إن هذين المظهرين، التهكم ـ إسفال القديم ومزاعمه والمستقبل المرِح الحقيقي للجنس البشري ينصهران في صورة «الأسفل» المادي والجسدي، الفريد، لكن المزدوج الأضداد.. لاينبغي لنا الاستغراب بتاتاً من أن مساحة الدبر المسفِلة، داخل العالم الرابليهي، ليست فقط قادرة على تجديد صورة بعض الأشياء الواقعية، بل هي علاوة على ذلك، لها علاقة مباشرة بمستقبل الإنسانية الواقعي.

إن الطابع العام للأعمال يؤكد تأويلنا للجزء الأخير من الواقعة. إن رابليه يحاكي سخرياً وبطريقة ناجعة كل مظاهر المذهب والأعمال المسيحية. وكما سنرى ذلك، فإن انبعاث إبستمون يحرف mystères المعجزات الإنجيلية الرئيسية: آلام السيد المسيح، المناولة («العشاء الأخير»)، مع بعض الحيطة، في حقيقة الأمر. لكن هذه الباروديا تلعب دوراً مهماً على الأخص، منظِّماً، في الكتابين الأوليين. إنها، إن أحببنا، تجلي بالمقلوب: تحول الدم إلى خمر، الجسد المقطَّع إلى خبز، والآلام إلى وليمة. لقد أشرنا إلى مختلف لحظات الوقائع التي قمنا بتحليلها. في لوحته المجهرية للجسد الإنساني يظهر رابليه كيف يتحول الخبز والخمر («ماهية كل طعام») إلى دم. إنه الوجه الآخر من التحريف ذاته.

وسنجد مجموعة أخرى مغايرة من باروديات مختلف مظاهر المذهب والطقس. لقد استحضرنا فيما مضى الشهيد ونجاة بانورج المعجزة في



تركيا. ويرى أبيل لوفران أن شجرة أنساب غارغانتويا هي باروديا للأنساب التوراتية. لقد وجدنا في المقدمات معارضة للمناهج المستعملة في الكنيسة من أجل الوصول للحقيقة ووسائل الإقناع فيها. وهكذا، فإن باروديا النعيم الأبدي للقديسين والصالحين في واقعة مساحات الدبر لا ينبغي لها أن تكون مدعاة لاستغرابنا[١].

وسوف نستخلص عدداً معينا من الاستنتاجات من تحليلنا. إن الواقعة لا تبدو غريبة وفظة إلا على خلفية الأدب الحديث.

بينما تعتبر مساحة الدبر موضوعة هزلية تقليدية مألوفة ومسفِلة. لقد رأينا فيما سبق مجموعة من الظواهر الموازية في الآداب العالمية. لكن لم يسبق في أي مكان أن تمت معالجة هذه الموضوعة بشكل مفصل ومميز، بمثل هذا الحس الدرامي الهزلي، إلا في أعمال رابليه.

ولا تتمثل ملامحها المميزة في الازدواجية الضدية فحسب، بل أيضاً في شبه الهيمنة البديهية للمحور الإيجابي المُوَلِّد. إنه لعب متحرر ومرِح بالأشياء والمفاهيم، لكن لهدفه مرمى بعيد. إنه يهدف إلى تبديد الجو الذي يرخيه الجد الكئيب والكاذب المحيط بالعالم وكل ظواهره، وإلى جعله يتخذ مظهراً مختلفاً، مادياً أكثر، وأقرب أكثر من الإنسان وقلبه، وجعله مفهوما أكثر، متاحا، سهلا، وأن يتخذ كل ما نقوله عنه بدوره نبرات مختلفة، مألوفة، مبتهجة وخالية من الخوف. إن هدف الواقعة إذن هو الصوغ الكرنفالي لعالم الفكر والكلام. إن الواقعة ليست فحشاً متداولاً في الأزمنة الحديثة، بل هي جزء عضوي من عالم أشكال الأحتفال الشعبي، الكبير والمُرَكَّب، ولا يمكن أن يبدو وكأنه وقاحة بذيئة إلا إن نحن فصلناه عن هذا العالم، وأوَّلناه وفق أفكار الأزمنة

---

(١) بالطبع لا ينبغي أن نمنح لكل ذلك قيمة إلحاد عقلاني مجرد. إنه ليس سوى التصحيح الهزلي لكل جد أحادي الجانب، إنها الدراما الساخر المرحة التي تستعيد كلية الحياة، المزدوجة الأضداد وغير المكتملة إلى الأبد.



الحديثة. بقلم رابليه، مثلما هو الحال دائماً، فتلك شرارة من نيران الكرنفال المرِحة التي تحرق العالم العجوز.

لقد تم تصور الواقعة على شكل مدارج: الإطاحة (بالتحويل إلى مساحة دبر) والتجدد على المستوى المادي والجسدي يبتدئ بأمور تافهة ويرتقي إلى أن يصل أسس التصور القروسطي للعالم؛ إننا نشهد تحريراً ناجعاً للجد الوضيع المرتبط بشؤون الحياة التافهة، للجد الأناني في الحياة العملية، للجد المتعالم والكئيب عند الوعاظ والمرائين، وأخيراً، للجد الهائل الموجود في الخوف الذي كان يزداد ظلمة في لوحات نهاية العالم الكئيبة، ويوم الحساب، والنار، ولوحات الجنة والنعيم الأبدي.

إننا نشهد تحريراً ناجعاً للكلام وللإيماءة من النبرات الجدية المثيرة للشفقة في الصلاة، والشكوى والاهانة، والتقوى، ونبرات الوعيد في التخويف والتهديد والتحريم. وجميع العبارات الرسمية التي كان يستخدمها الناس في العصر الوسيط كانت مشبعة حصرياً بهذه النبرات، وموسومة بها لأن الثقافة الرسمية كانت تتجاهل الجد الخالي من الخوف المتحرر ووالواضح. إن التصرف المألوف والكرنفالي الصادر عن الصغير غارغانتويا الذي يحول كل شيء إلى مساحة دبر ـ التي تطيح وتصوغ مادياً وتجدد ـ يبدو أنه يمهد ويهيئ الطريق لأجل جدّ طموح جديد، واضح وإنساني.

إن الغزو المألوف للعالم، الذي تشكل واقعتنا واحداً من أمثلته، كان يهيئ أيضاً معرفته العلمية الجديدة. لم يكن في مستطاع العالم أن يصيرموضوعاً للمعرفة الحرة، المؤسسة على التجربة والمادية ما دام بعيداً عن الإنسان بالخوف والورع، مادم مشبعا بالمبدأ التراتبي. إن الغزو المألوف للعالم هدم وألغى كل المسافات والمحرمات التي خلقها الخوف والورع، وقرَّب العالم من الإنسان ومن جسده وسمح بلَمْسِ أي شيء كان، وجسّه من كل جوانبه، وولوج أعماقه، وقلبه بالمعكوس



وجَبْهه بأي ظاهرة أخرى، مهما كانت سامية ومقدسة، وبتحليل واعتبار وقياس وضبط كل ذلك على مستوى التجربة الحسية والمادية الفريد.

ولهذا السبب فإن الثقافة الهزلية الشعبية والعلم التجريبي الجديد سوف يندمجان عضوياً إبان عصر النهضة. لقد كانا يقومان بذلك أيضاً في جميع أنشطة رابليه، الكاتب والعالم.

ولننتقل إلى واقعة انبعاث إبستمون وإلى مشاهداته في ما وراءِ القبر. (الكتاب الثاني، الفصل ٣٠).

إن هذا الانبعاث هو أحد المقاطع الأكثر جرأة في أعمال رابليه وبواسطة تحليل معمق، استطاع أبيل لوفران وبطريقة مقنعة أن يبين بأنه يشكل باروديا لمعجزات الإنجيل: «انبعاث لعازر»، وانبعاث «ابنة يايرس Jaïre» الذي يستعير منه العديد من ملامحه. كما يجد أبيل لوفران سمات مستعارة من وصف شفاء معجز لأصم أبكم وآخر لأعمى منذ الولادة.

وتحصل هذه الباروديا بواسطة مزيج من الإشارات إلى النصوص الإنجيلية وصور «الأسفل» المادي والجسدي. إن بانورج يدفئ رأس إبستمون وذلك بوضعه على فتحة سرواله (ثِيله): إنه إسفال طبوغرافي حرْفي وفي الوقت نفسه هو احتكاك علاجي بقوة الفحولة وحُمَل جسد إبستمون إلى مكان المأدبة حيث يتم الانبعاث. غسل عنق ورأس إبستمون «بنبيذ أبيض طيب». وأخيراً، يستعمل رابليه صورة تشريحية («وريد مقابل وريد»، إلخ). ينبغي ملاحظة قَسم بانورج، المستعد لقطع رأسه إن لم ينجح في بعث إبستمون. وتجدر الإشارة قبل كل شيء إلى تطابق موضوعة هذا القسم: «فليقطع رأسي» مع موضوعة الواقعة (إبستمون الذي قطع رأسه (. إن هذا التطابق خاص بمنظومة صور الرابليهية. إن موضوعة اللعنات والبذاءات والقسم يتكرر غالباً في الاحداث الموصوفة (تقطيع وتفكيك أوصال الجسد، الإحالة إلى «الأسفل» المادي والجسدي، الرش بالبول).



ونشير في الختام إلى سمة أخيرة. يضيف بانورج قائلاً بأن الإطاحة بالرأس «تدل على أن الشخص مجنون». بيد أنه في سياق رابليه (وعصره بأكمله) لم يكن لكلمة «مجنون» معنى البلادة المتداولة القدحية)؛ «إن «مجنون» شتيمة مزدوجة؛ إضافة إلى ذلك فهذه الكلمة وثيقة الصلة بفكرة مهرجي الاحتفال، مهرجو ومجانين الهزليات والهزل الشعبي. أن يفقد مجنون رأسه، فذلك بالنسبة له ليس شيئاً خطرا، لأن المغفل هو الذي يتحمله، وهذا الفقد مزدوج مثل جنونه (المقلوب والأسفل في الحكمة الرسمية). إن صبغة هذه اللعبة التهريجية تنتشر في مجموع الواقعة. وفقدان الرأس فعل هزلي محض. وكل الأحداث التي تليه، الانبعاث، المشاهدات، تتم معالجتها بنفس الروح الكرنفالية، روح الهزل الجوال.

وها كيف عاد إبستمون إلى الحياة:

«فجأة أخذ إبستمون يتكلم، ثم يفتح عينيه، ثم يتثاءب، ثم يعطس، ثم أفاخ بريحه ضرطة عمت البيت. قال عنها بانورج: «الآن قد شفي تماما». وأعطاه كأساً كبيراً من نبيذ الريف، الأبيض، وشواء محلى. بهذه الطريقة شفي إبستمون تماماً، ما عدا أن بحة لازمته أكثر من ثلاثة أسابيع وأصيب بسعال جاف الذي لم يشف منه أبداً، مالم يتم له ذلك من كثرة الشراب»[1].

إن علامات العودة إلى الحياة لها تدرج موجه بجلاء إلى الأسفل: إنه يتنفس أولاً، ثم يفتح عينيه (علامة عالية على الحياة وأعلى الجسد). ثم يبتدئ النزول: يتثاءب (علامة سفلى)، يعطس (أسفل أكثر، وهو إفراز مشابه للتغوط)، وأخيراً يُحدث ضرطة («أسفل» جسدي، دبر). وهذه العلامة هي المصيرية: «الآن قد شفي تماماً، قال بانورج»[2].

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٢٩٥ ـ ٢٩٦؛ كتاب الجيب، المجلد، الأول، ص٣٩١ ـ ٣٩٣.

(٢) تعتبر هذه العبارات إشارة مقنعة إلى الانجيل حيث العلامة على بعث ابنة يايرس تمثلت في تناولها الطعام.



يتعلق الأمر إذن بتبادل تام، فليس التنفس وإنما الضرطة هي الرمز الحقيقي للحياة، العلامة الحقيقية على البعث. في الواقعة التي سبقتها، كان النعيم الأبدي هو ما ينبع من الدبر، أما هنا فهو البعث.

في نهاية المقتبس، الصورة المهيمنة هي الخمر (صورة المأدبة)، الذي يتوج انتصار الحياة على الموت ويساعد بعد ذلك إبستمون في التخلص من السعال الجاف الذي يزعجه.

كل صور هذا الجزء الأول مشبعة بحركة نحو الأسفل. نشير مرة أخرى بأنها مؤطَّرة من كل الجوانب بصور المأدبة.

أما الجزء الثاني، نزول إبستمون إلى الجحيم فهو بدوره مؤطر بصور المأدبة. وهذه بدايته:

«وأخذ يتكلم، قائلاً بأنه رأى الشياطين، وبأنه تحدث إلى لوسفير بألفة، وأنه ذاق ما لذ وطاب في الجحيم وفي مقام الصالحين. وكان يؤكد أمام الجميع أن الشياطين رفاق طيبوا المعشر. وبالنسبة للمعذبين، قال بأنه متأسف جداً لأن بانورج أعاده إلى الحياة بتلك العجالة: «لأنني كنت أقضي وقتاً ممتعاً للغاية في مشاهدتهم.

ـ كيف؟ قال بانتاغرويل.

ـ إنهم لا يتعرضون للاذى كما تظن، قال إبستمون. لكن حالهم تبدل بطريقة غريبة. لأنني شاهدتُ:

كسيرسيس يبيع الخردل، وهو يصيح،
روميل بائعا للملح،
نوما صانع مسامير،
طاركان، بخيل[1].

منذ البدء يتم ربط الجحيم بالمأدبة: لقد حضر إبستمون الولائم في

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٢٩٦؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٣٩٣.



الجحيم وفي مقام الصالحين. ثم، بمعية المأدبة، يمنحه الجحيم العرض المثير لحياة المعذبين، المنظمة وكأنها كرنفال. كل شيء فيها مقلوب، خلاف عالم الأحياء. الكبار خلعوا من عروشهم، والصغار تم تتويجهم. إن التعداد الذي يقوم به رابليه ليس شيئاً آخر سوى أنه تنكر كرنفالي لأبطال العصر القديم والعصر الوسيط. إن حال أو حِرفة كل واحد منهم تمثل إسفالهم، أحياناً بالمعنى الحَرفي: وهكذا فالاسكندر الأكبر محكوم عليه بخياطة سراويل بالية. أحياناً، مصيره في الجحيم هو تحقيق لشتيمة: وهذه حال آخيل، المكنى بـ«الأجرب».

من منظور شكلي، فإن هذا التعداد (الذي لم نقتطف منه سوى البداية) يذكر بتعداد مسّاحات الدبر: إن اهتمامات الأبطال الجديدة في الجحيم غير متوقعة شأن الأغراض المستعملة مساحات للدبر، ويخلق انعدام تناسب حالهم أثر القلب والانقلاب المضحك. ونشير إلى الحرفة الغريبة التي يمتهنها البابا سيكت Pape Secte، معالج للزهري:

«. كيف! قال بانتاغرويل، هل يوجد هناك مصابون بالزهري؟

«. بالتأكيد، لم يسبق لي أن رأيت أبداً مثل كل ذلك القدر: هناك أكثر من مائة مليون. لأنه يجب أن تصدق بأن الذين لم يصابوا بالزهري في هذا العالم، ابتلوا به في الآخر.

ـ بجسد المسيح، قال بانورج، أنا لم يبق علي دين، ولأني ذهبت حتى حفرة جبل طارق وملأت مجاري هرقل جراء ذلك ونزَّ مني الشيء الكثير!»[1].

نشير خاصة إلى منطق القلب: من لم يصبه الزهري في الأرض سوف يبتلى به في العالم الآخر. نذكر بالطابع المميز لهذا «الأذى المرِح» الذي يصيب «الأسفل» الجسدي. وننبه، أخيراً، في كلام بانورج إلى الصور الجغرافية المتداولة في تلك الحقبة التي تشير إلى «الأسفل»

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٢٩٩؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٣٩٩.



الجسدي: «حفرة جبل طارق»، «مجاري هرقل». ولنلاحظ وجهتها الغربية: لقد كانت تقع عند الطرف الغربي للعالم القديم وتسمح بالوصول إلى الجحيم وإلى جزر المغتبطين.

إن الطابع الكرنفالي للخلع من العروش (الإطاحة) يتجلى بكل بريقه في المقطع الآتي:

«وعلى هذا النحو، فإن أولئك الذين كانوا أسياداً في هذا العالم أصبحوا يعيشون هناك حياة بئيسة، قبيحة، يفترشون فيها القش. وخلافاً لذلك، فإن الفلاسفة، والذين كانوا معوزين في هذا العالم، صاروا أسياداً عظاماً بدورهم هناك.

شاهدت ديوجين يرفل في النعيم برداء أرجواني وصولجان، وكان يغيظ الاسكندر الأكبر حينما لا يخيط سراويله كما ينبغي، وكان يؤدي له أجره بضربات من العصا.

شاهدت إبكتيت، بلباس أنيق على الطريقة الفرنسية، في مكان ظليل جميل، بصحبته كواعب كثيرات، يمرحون، يشربون، يرقصون، ويتلذذون أطيب الطعام، على كل حال، وبالقرب منه الكثير من قطع النقود تحت الشمس»[١].

إن الفيلسوفان (ديوجين وإبكتيت) يؤديان دور مهرجي الكرنفال، وقد تم انتخابهما ملِكان. إن مظهرهما الملكي، الرداء الأرجواني وصولجان ديوجين، يتم إبرازه بحدة. وضربات العصا، التي «يجازى» بها الملك القديم المخلوع عن عرشه، الاسكندر الأكبر، لا يتم نسيانها بدورها. وبينما يتم التعامل مع إبكتيت بأسلوب راقي جداً، إنه ملك الاحتفال الذي يحضر الولائم ويرقص.

إن خاتمة وصف الجحيم هذه لها الأسلوب الكرنفالي نفسه. الكاتب جان لومير Jean Lemaire (رائد مدرسة البلاغيين)، خصم البابا قيد

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٣٠٠؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٤٠١.



حياته، هو مهرج الجحيم فيه. ـ أما كرادلته فهما كاييت وتريبولي، أحمقاً لويس الثاني عشر وفرانسوا الأول. إن الملوك والبابوات السابقين يقبلون يده، بينما يأمر كرادلته بأن يضرباهما بعصي مسننة.

إن الحركات المسفلة الشعائرية حاضرة بدورها. حينما تقوم كسيريس، بائعة الخردل، بطلب ثمن باهض، يرشها فيون بالبول. ويبول بيرسفورس لصق جدار عليه خطت عبارة «نار القديس أنطوان». والنبّال دو بانيولي الافرنجي، حاكم تفتيش المهرطقين، يدعو بأن يحرق حيا لانتهاكه ذاك.

لقد سبق وقلنا ذلك، إن المأدبة تؤطر الواقعة كلها. وما إن أكمل إبستمون قصته:

«لكن، قال بانتاغرويل، هيا نرفش ونهرش الطعام، من فضلكم، يا أحباب، لأنه من الطيب أن نشرب طول هذا الشهر»[1].

وخلال المأدبة التي يجلس إليها من جديد بانتاغرويل وصحبه يتم الحسم في مصير الملك أنارش المهزوم. قرر بانتاغرويل وبانورج إعداده لقبول الحال الذي سيؤول إليه في الجحيم، بعد موته، لحرفته المنحطة.

ويرسم الفصل ٣١ إذن الخلع من العرش الكرنفالي الذي تحدثنا عنه سابقاً. يقوم بانورج بإلباس الملك السابق أسمال مهرج بالية (وصفت بتفصيل والتي شكلت صفاتها الرئيسية موضوعا للجناسات اللفظية عند بانورج) ويُرَسِّمه بائعا للمرق الأخضر. إن هذا الخلع من العرش يحاكي ما يماثله في الجحيم.

ولنستخلص الآن بعض الاستنتاجات من تحليلنا.

في الواقعة الحالية، تمتلك صور الجحيم طابع الاحتفال الشعبي

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٣٠٢؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٤٠٥.



المميز بوضوح. إنها المأدبة والكرنفال المرِح. إننا نجد كل الصور الرابليهية والمزدوجة الأضداد المعروفة: الرش بالبول، الضرب، التنكر، الشتائم. والحركة إلى الأسفل، الخاصة بكل الصور الرابليهية، تقود إلى الجحيم، بينما حتى صور الجحيم تدب فيها حركة مشابهة نحو الأسفل.

في منظومة الصور الرابليهية، يعتبر الجحيم بمثابة العقدة التي تلتقي فيها تلك العناصر الموجِّهة: الكرنفال، المأدبة، العراك والضرب، البذاءات واللعنات.

كيف تفسر هذه الوضعية المركزية، ما هو معناها الحقيقي؟

لا نستطيع بداهة أن نجيب على هذا السؤال بواسطة حجج مجردة. من المهم، قبل أي شيء، العودة إلى مصادر رابليه وإلى تقليد فن رسم الجحيم الذي يمتد على طول العصر الوسيط ويجد تتويجه في أدب عصر النهضة؛ ثانياً، الكشف عن العناصر الشعبية في هذا التقليد. ؛ ثالثاً، وأخيراً، فهم دلالة هذا الأخير بل وحتى صورة الجحيم على ضوء المهام الكبرى الراهنة في عصر رابليه.

للبدء، ندرج بضع كلمات عن المصادر العتيقة. إن الأعمال التالية وصفت الجحيم: النشيد الحادي عشر في الأوديسا، فيدر، فيدون، غورجياس والجمهورية لأفلاطون. رؤيا سيبون لشيشرون، الانيادة لفرجيل، وأخيراً الكثير من نصوص لوسيان (خاصة، مينيبوس أو السفر في مملكة ما وراء القبر).

إن رابليه كان يعرفها، لكننا لا نستطيع القول بأن هذه النصوص كان لها تأثير معين فيه، باستثناء أعمال لوسيان، وهو تأثير يميل البعض إلى تضخيمه. في الواقع، إن التشابه بين منيبوس وواقعتنا لا يتجاوز بعض السمات السطحية.

إن جحيم لوسيان يقدم بدوره فرجة مرحة. فيها تأكيد على التنكر



وتغيير الأدوار. إن مشهد الجحيم يجبر منيبوس على مقارنة الوجود الإنساني كله بموكب مسرحي:

«بينما كنت أنظر إلى هذه الفرجة، بدا لي أن حياة بني البشر موكب طويل يرتب الحظ صفوفه ويضبطها، وحيث يقود، تحت أزياء مختلفة، الذين يؤلفونه. من يؤاتيه يلبسه رداء الملوك، ويضع على رأسه تاجاً مثلثاً، ويجعل له زبانية، ويزين جبينه بإكليل: وتخلع على الآخر رداء العبيد، تزين ذاك بنعم الجمال وتشوه ذلك، إلى حد الهزء به، حيث يجب أن تكون الفرجة متنوعة[1]».

عند لوسيان، إن حال أقوياء هذا العالم ـ أباطرة وأغنياء سابقون ـ شبيه بما عند رابليه.

«لكن كان بمستطاعك أن تضحك أكثر لو أنك رأيت ملوكا، وحكاما، وقد صاروا متسولين، وأجبرهم الفقر المقذع على امتهان حرفة بيع اللحوم المجففة أو تعليم القراءة، وهم معرضون للشتائم من أول عابر، ومعذبون كأشد العبيد ذلة. لم يكن في مقدوري كبح نوبات ضحكي وأنا أرى فليب، ملك مقدونيا، منشغلا في زاوية يخرز نعالاً بالية مقابل أجر بخس. وكنت ترى الكثير من أمثاله يتسولون صدقة في الطرقات، ومن بينهم كسيريكس، داريوس، وبوليكرات[...]» (ص. ١٩٤).

رغم هذا التشابه الظاهر، كم هو كبير الفارق بين لوسيان ورابليه! إن ضحك لوسيان مجرد، متهكم حصريا، خالي من كل بهجة حقيقية. ولا يبقى أدنى شيء تقريباً في جحيمه من ازدواجية الصور الساتورنالية. إن الشخصيات التقليدية شاحبة وموضوعة في خدمة الفلسفة الرواقية المجردة والأخلاقية (وهي علاوة على ذلك قد أفسدتها وشوهت طبيعتها النزعة الكلبية). فالملوك السابقون يتعرضون للضرب «ويتم

(١) الأعمال، ص١٩٢.



تعذيبهم كأشد العبيد ذلة». لكن الأمر يتعلق هنا بالضرب العادي في النظام العُبودي، وقد تم استنباته في الجحيم. ولا يتبقى هنا أيضاً شيء من الصورة الساتورنالية المزدوجة. هذه الضربات ليست ذات قيمة يعول عليها: إنها لا تساعد أي شيء على تجديد نفسه أو قدومه إلى العالم. والشأن كذلك بالنسبة لصور المأدبة. صحيح أن هناك طعام يطعم في جحيم لوسيان، لكن ذلك لا يمت بصلة إلى ملذات الطعام الرابليهية. وإذا كان الملوك السابقون لا يستطيعون الاستمتاع به، فذلك يسري أيضاً على البؤساء والعبيد السابقين أيضاً. في الجحيم، هناك طعام يؤكل، لكن لا أحد يحتفل في وليمة، حتى الفلاسفة؛ إنهم يضحكون فحسب، والتهكم بوقاحة من الملوك السابقين والأغنياء. ما يهم عند لوسيان هو أن المبدأ المادي والجسدي يصلح لإسفال الصور السامية بطريقة شكلية محضة، وجعلها على قدم المساواة مع اليومي؛ إنه خالي تقريباً بصفة تامة من الازدواجية الضدية، لأنه لا يجدد شيئاً ولا يولده. ومن ثمة الاختلاف العميق في اللهجة وفي الأسلوب بين المؤلفين الاثنين.

ويمكن اعتبار **رؤيا بطرس** بصفتها رائدة التقليد القروسطي في فن رسم الجحيم. من تأليف كاتب يوناني ينتمي لنهاية القرن الأول أو بداية القرن الثاني الميلادي، إن هذا العمل يجمع الأفكار القديمة بخصوص عالم ما وراء القبر، لأغراض المذهب المسيحي. إن هذا النص الذي لم يعرف خلال العصر الوسيط[1] قد ألهم **رؤيا بولس** التي كتبت في القرن الرابع. هذه الصيغ المختلفة، المنتشرة بقوة في العصر الوسيط كان لها أثر كبير في الحلقة القوية للخرافات الإيرلندية عن النار والجنة، التي لعبت دوراً رئيسياً في تاريخ الأدب القروسطي.

ومن ضمن هذه الخرافات الأخيرة، فإن تلك التي تتطرق لـ «حفرة»

---

(١) لقد تم اكتشافه عام ١٨٨٦ في مدفن مصري.



القديس باتريك تتمتع بأهمية مميزة. ويزعم أن هذه الحفرة تقود إلى المطهر، وقد دل الإله الخالق القديس باتريك عليها في القرن الخامس. ونحو منتصف القرن الثاني عشر، وصف الراهب هنري دو سالتر Henri de Saltre نزول فارس إلى المطهر في رسالة **مطهر القديس بطرس**. وللحقبة نفسها يعود تاريخ **رؤيا تونغدال** المشهورة. بعد موته، قام تونغدال بسفر إلى الجحيم، وعاد إلى عالم الأحياء حتى يحكي لهم المناظر الرهيبة التي شهدها. إن هذه الخرافات كانت تثير اهتماما بالغا وأدت إلى نشأة العديد من الأعمال. مطهر القديس بطرس، لماري دو فرانس Marie de France، الزهد في أحوال البشرية، للبابا إنسون الثالث Innocent III، محاورات القديس غريغوار SaintGrégoire، والكوميديا الإلهية لدانتي Dante.

إن مشاهد ما وراء القبر المنتقاة من رؤيا بولس، والتي نسخها وأثراها الخيال السيلتي الجامح قد تم تضخيمها وزيادة التفصيل فيها قدر الإمكان. لقد تمت المبالغة في صور الجسد الغروتيسكية. وتم تضخيم الخطايا وعقابها (من ستة أضعاف إلى تسعة وأكثر). وفي بناء الصور المتعلقة بالتعذيب، يمكننا الإحساس دون عناء بالمنطق الخاص بالبذاءات واللعنات والشتائم، ومنطق فضح العيوب والإسفالات الجسدية والطبوغرافية. إن صور التعذيب يتم تنظيمها في الغالب بصفتها تحقيق للاستعارات المضمنة في البذاءات واللعنات. ويتم وصف جسد المخطئين المعذبين بمظهر غروتيسكي. إن الصلة بالأكل تبدو غالباً بوضوح كبير: بعض المخطئين يتم حرقهم شويا، وأخرون يجبرون على شرب معادن حامية.

في رؤيا تونغدال يتم رسم لوسفير وهو مقيد إلى مشبك الموقد الحامي الذي يشوى عليه بينما يتغذى على مذنبين.

كانت هناك حلقة من الخرافات حول لعازر في الجحيم. وحسب خرافة قديمة، كان لعازر يقص على المسيح أثناء وليمة عند شمعون



المجذوم أسرار ما وراء القبر التي شهدها. كما أن موعظة من مواعظ القديس أغسطين تؤكد على مكانة لعازر الاستثنائية، إذ تم اعتباره الإنسان الوحيد الذي تمكن وهو حي من رؤية تلك الأعمال. في هذه الموعظة يحكي لعازر ما رآه أثناء مأدبة. في القرن ١٢، استحضر عالم اللاهوت بيار كومسطور Pierre Comestore بدوره شهادة لعازر. وفي نهاية القرن ١٥، أخذ دوره يتعاظم نوعيا، وتسربت شخصيته إلى الأعمال Mysrères، لكن بفضل تضمينه داخل الرزنامات الشعبية، على الأخص، صارت لحكاية لعازر ذلك الانتشار الواسع.

كل هذه الخرافات التي تحتوي مقاطع غروتيسكية وجسدية مهمة وصور المأدبة قد جددت موضوعة ومدونة صور الشيطنات حيث تم تطوير هذه الصور على نطاق واسع. وقد برز فيها بوضوح تام المظهر الهزلي لصور الجحيم الغروتيسكية.

ما مدى تأثير هذه الخرافات والأعمال التي ألهمتها هذه الأخيرة في صور الجحيم عند رابليه؟

وبرز مظهران اثنان في الواجهة: أولاً، صور المأدبة (التي تؤطر محكي إبستمون) ووجبة طعامه في الجحيم، وكذلك وجبة طعام الفلاسفة، وبيع المأكولات)؛ ثانياً طابع الجحيم الناجع.

يحضر المظهر الأول في خرافات وأعمال العصر الوسيط المذكورة آنفا. في رؤيا تونغدال (القرن ١٢) يلتهم الشيطان لوسفير المذنبين بينما هو بدوره يتعرض للحرق، مقيد إلى مشبك الموقد. هكذا تم تمثيله أحياناً في الأعمال mystères. إننا نجد هذه الصورة مرة أخرى بقلم رابليه: في بانتاغرويل، يذكر أن لوسفير قد فك قيوده ذات يوم، وبأنه أصيب بإسهال بعد تناوله وجبة فطور تتكون من بسيسة نَفْس رقيب. في الكتاب الرابع (الفصل ٤٦) نجد تأملات مفصلة لعفريت عن مقارنة مذاقات أنفُسٍ مختلفة، مناسبة لوجبتي الفطور والغذاء، وطريقة إعدادها. الظاهر أن رابليه قد اعتمد كمصدر مباشر قصيدتان: **خلاص**



الجحيم لكاتب مجهول و**حلم الجحيم** لراول دو هودان Raoul de Houdan اللذان يقومان بوصف زيارتهما لبعلزبول، كبير الشياطين Belzébuth وحضورهما وليمة الشياطين. إن البسط المفصل لذواق المذنبين يرتسم أمامنا. يقدِّم لبطل خلاص الجحيم حساء بقول القُنَبيط مع لحم مُرابي، وشواء بمزوِّر نقود ومرق محامي. ويقدم راول دو هودان وصفاً مفصلاً لذِوَاق جحيمي. ومثل إبستمون فإن الشاعرين قد تم استقبالهما بأدب كبير في الجحيم وهناك تحدثا إلى بعلزبول.

إن حلقة الخرافات حول لعازر قد أثرت بدورها في رابليه. كما أشرنا إلى ذلك، تعتبر واقعة إبستمون بأكملها باروديا، جزئيا، لمعجزة انبعاث لعازر الإنجيلية. إن حكاية إبستمون مثلها مثل حكاية لعازر الخرافية تؤطرها مشاهد المأدبة.

والمظهر الكرنفالي الثاني يأتي أيضاً من مصادر مشابهة.

إن العنصر الكرنفالي قوي جداً في القصيدتين المذكورتين آنفا، لكن رغم ذلك، فهو موجود مسبقاً في الخرافات السيلتية القديمة. إن الجحيم هو شر الماضي المنهزم والمُدان. وفي حقيقةِ الأمر، إن هذا الشر يتم تصوره وتمثيله من منظور مسيحي ورسمي. ونفيه يكتسي شيئاً من الوثوقية. لكن في الخرافات، يمتزج هذا النفي الوثوقي بمقولات فلكلورية عن «الأسفل» الأرضي أو حضن الأم، الذي يمتص ويولد في الآن نفسه الأفكار المتعلقة بالماضي، الفزاعة المرِحة المطرودة. إن التصور الفلكلوري للزمن المرِح قد تسرب إلى صور الجحيم بصفتها صور شر الماضي المنهزم. في رؤيا تونغدال ليس لوسفير سوى فزّاعة مرحة، في واقع الأمر، صورة السلطة القديمة المنهزمة وللخوف الذي يبثه في النفوس.

ولهذا السبب فقد أدت هذه الخرافات إلى ظهور هاتين القصيدتين التي فيهما نفحة من الاحتفال، وكذلك إلى ظهور عالم الشيطنات الكرنفالي التام. الشر المنهزم، الماضي المنهزم، السلطة القديمة



المنهزمة، الخوف المنهزم، كل هذا أدى في فترات متقطعة وبفوارق متنوعة إلى صور جحيم دانتي الكئيبة، وإلى جحيم رابليه المرِح. وأخيراً، حتى منطق الأسفل، والعكس، والانقلاب قد أدى دون أدنى مقاومة إلى فن رسم الجحيم، وإلى عرض وتأويل كرنفالي غروتيسكي.

لكن رغم ذلك، هناك عنصر يجب أخذه في الحسبان بالمطلق: آلهة الميثولوجيا، التي حطت منها المسيحية ووضعتها على قدم المساواة مع الشياطين، وصور آلهة الزرع الرومانية وقد أصرت على البقاء إلى العصر الوسيط، قد دفعها الوعي المسيحي الأرثدوكسي إلى الارتماء في الجحيم، هناك حيث أدخلت روحها الساتورنالية.

ويكتسي أحد التوصيفات الأشد قدما، التي في حوزتنا، شكل رؤيا صوفية للجحيم. أردريك فيطال Orderic Vital، مؤرخ نورمندي من القرن ١١، يصف لنا بكل تفاصيلها رؤيا قديس اسمه غوشلان Saint Gochelin، هذا الذي صادف بعد عودته من زيارة مريض، يوم الفاتح من شهر يناير ١٠٩١، «جيش أرلوكان» الذي كان يعبر طريقاً قفراً. وأرلوكان عملاق مسلح بهراوة ضخمة، (وشكلها يذكر بهراوة هرقل). وكانت الفرقة التي يقودها غير منسجمة.

في المقدمة، رجال يلبسون جلود الحيوانات، يحملون ترسانة من أواني المنزل والطبخ. كان هناك رجال يحملون قرابة خمسين تابوتا يجثم فوقها فتيان بمظهر غريب، ذوي رؤوس ضخمة، ويمسكون في أيديهم سلالاً كبيرة. ثم إثيوبيان اثنان يرفعان محملا للتنكيل يشرف عليه شيطان يقوم بتعذيب رجل وذلك بغرز مياسم حامية في جسده. ويتلوه حشد من النساء يمتطين جياداً ويقفزن على سروجها المزينة بمسامير وهاجة، دون توقف. ويلاحظ بين النساء «عفيفات «هن ميتات أكثر منه على قيد الحياة. بعد ذلك يتقدم رجال الكنيسة، وفي آخر الموكب محاربون تحيط بهم النيران. كل هذه الشخصيات هي نفوس ميتة. ويحدث غوشلان ثلاث نساء، من بينهن زوجة أخيه. ويخبره هذا الأخير



أن ذلك موكب النفوس التائهة في المطهر، المنشغلة بالتكفير عن آثامها[1].

لا نعثر هنا على كلمة ولا على مقولة «كرنفال». إن غوشلان وكذلك أردريك فيطال، يرى أن الأمر يتعلق برؤيا «جيش أرلوكان». إنه يقدم تأويلا ميسحيا صرفا لهذا التمثيل الميثولوجي (المشابه للـ«جيش المتوحش»، للـ«قنص المتوحش»، وأحياناً لـ«جيش الملك آرثر»). إن التصورات المسيحية تحدد إذن اللهجة، والطابع، بل حتى بعض تفاصيل حكاية أردريك فيطال: رعب غوشلان، أنين وشكاوى الشخصيات، العقاب المخصص للبعض (الرجل الذي يتعرض للتعذيب هو قاتلُ راهبٍ، والنساء تتم معاقبتهن على فسادهن).

إن جو المشهد يخلو من أي شيء كرنفالي. لكن في الوقت معا، الطابع الكرنفالي لبعض الصور وللموكب في مجموعه مؤكد بشكل مطلق. رغم تأثير التصورات المشوهة المسيحية، فإن شياطين الكرنفال (أو أعياد آلهة الزرع) حاضرة حقاً وحقيقة. سوف نرصد مرة أخرى شخصية العملاق، المميزة للجسد الغروتيسكي، التي تشارك بالضرورة في كل المواكب من النوع الكرنفالي؛ لقد قلنا إنه يذكر بهرقل، خاصة بفضل هراوته (بيد أنه في التقليد القديم، كان الأثيوبيون، يجسدون، هم أيضاً التصور الغروتيسكي نفسه. إن صورة الفتيان الجاثمين على التوابيت نموذجية لحد اقصى؛ وخلف الصبغة المسيحية، نرى بوضوح كبير ظهور ازدواجية الموت التي تولد الحياة. ينبغي أيضاً أن نفهم على مستوى «الأسفل» المادي والجسدي، بغض النظر عن التأويل المسيحي، حضور نساء فاجرات («نساء عفيفات»، بحركاتهن الفاحشة (حركات الجِماع)، ولنذكر في هذا الصدد بالاستعارة المستقاة من الفروسية التي يستعملها رابليه للدلالة على الجماع: إنه لفظ «اهتزاز».

---

(١) لقد قدم أوطو دريزن تحليلا مفصلا لهذه الرؤيا.



الرجال الذين يلبسون جلود الحيوانات والمسلحين بأواني مطبخ وأغراض منزلية هم كرنفاليون بشكل لافت. والنيران المحيطة بالمحاربين هي نار الكرنفال التي تحرق وتجدد ماضي مخيف (مثل نيران، «مشاعل مُوكُولي» كرنفال روما). كما أن الخلع من العرش ظل محافظ عليه، كل هؤلاء المذنبين كانوا إقطاعيين قدامى، وفرسان، وسيدات المجتمع الراقي ورجال كنيسة؛ وفي الوقت الحالي فهم ليسوا سوى نفوس منهزمة، ساقطة. وهكذا، فإن غوشلان يحاور نبيلا سابقاً (فيكونت) تم عقابه لازدراء العدالة؛ وسيد آخر تمت معاقبته لأنه سطا بغير وجه حق على طاحونة جاره.

نجد في موكب عيد الميلاد هذا شيئاً من «موكب الآلهة المنهزمة»، خاصة في خلقة ارلوكان العتيقة وهراوته. نعلم أن مواكب الكرنفال كان ينظر إليها أحياناً في العصر الوسيط، خاصة في البلدان الجرمانية، على أنها مواكب الآلهة الوثنية، المنهزمة والمقلوبة. إن فكرة القوة العليا وقد تمت الإطاحة بها في الأسفل، وفكرة الأزمنة الماضية، قد التحمت بصلابة مع نواة الصور الكرنفالية. لا ينبغي بالطبع إقصاء تأثير الساتورناليات في تقدم هذه الأفكار. وإلى حد معين، فإن الآلهة القديمة تلعب دور الملك المخلوع في الساتورناليات. من المميز الإشارة إلى أنه بداية من القرن التاسع عشر، دافع الكثير من المؤلفين الألمان عن أطروحة الأصل الألماني لكلمة كرنفال، التي يزعم أنها تشتق من Karne أو Karth، أو المقام المقدس (أي الطائفة الوثنية، الآلهة وخدامها) ومن Val (أو wal) أو «ميت»، «مقتول». وسوف تعني كرنفال إذن، «موكب الآلهة الميتة». إننا نذكر هذا التفسير لغاية وحيدة وهي البرهنة على أنه إلى أي حد تستطيع فكرة الكرنفال، المفهوم بصفته موكب لآلهة منهزمة، أن تكون راسخة.

إن حكاية أردريك فيطال الخالية من كل خبث تظهر كيف أن صور الجحيم وصور الكرنفال كانت مختلطة مع بعضها على نحو وثيق في



وعي مسيحيي القرن ١١، الذين كانوا يخافون الرب كثيراً. وفي نهاية العصر الوسيط نشأت عن هذا الخليط أشكال الشيطنات حيث ينتصر الكرنفال انتصاراً نهائياً وتحوَّل الجحيم إلى عرض مرِح صالح للعرض فقط في الساحة العامة.

إن «الجحيم» مثلما يظهر في مباهج وكرنفالات عصر النهضة يعتبر تجلي موازي لسيرورة «الصوغ الكرنفالي للجحيم».

لقد كان يتخذ أشكالاً متنوعة، وها هي مثلاً تحولاته في مواكب نورنبرغ في القرن ١٦ (التي كانت موضوعا لتقارير مفصلة): بيت، حصن، قصر، سفينة، طاحونة هواء، تنين يقذف النيران، فيل يحمل الناس على ظهره، غول عملاق يلتهم الأطفال، شيطان عجوز يلتهم نساء شريرات، حانوت يبيع شتى الأغراض، جبل فينوس، فرن خبَّاز فيه يطهى المغفلون، مدافع تقذف بها نساء خبيثات ثائرات، فخاخ لصيد البلهاء، أقبية سفن محملة بالرهبان والراهبات، عجلة الحظ تدور بالمغفلين، إلخ. ينبغي التذكير أن هذه المُنشأة المحملة بالألعاب النارية كانت تحترق عادة قبالة مبنى مجلس المدينة.

إن كل هذه التنويعات على جحيم الكرنفال مزدوجة الأضداد، لكنها إلى حد معيَن، وبوجه معيَّن تشمل الخوف الذي هزمة الضحك. وتعتَبر كلها، في شكل تافه بهذه الدرجة أو تلك، دمى العالم العجوز الهارب؛ إنها أحياناً فزاعات مضحكة، وتارة أخرى يتم التأكيد على الطابع المتقادم للعالم في طور الانقراض، على لا جدواه، وغبائه وحماقته، وادعائه المضحك، إلخ. كل هذا يشبه الخليط المُسفِل الذي يثقل الجحيم الرابليهي: سراويل بالية التي يخيطها الاسكندر المقدوني، ركام من القماش والفضلات التي ينبشها المرابون القدامى، إلخ. إن هذا العالم مدفوع لنيران الكرنفال المولدة من جديد.

إن عرضنا يوضح قيمة تصور العالم التي تتمتع بها صور الجحيم في التقليد القروسطي وكذا في أعمال رابليه. وبهذه الطريقة، إن صلة



الجحيم العضوية بكل صور المنظومة الرابليهية الأخرى تصير بديهية. وسوف نفحص مرة أخرى بعضاً من مظاهرها.

لقد سعت ثقافة الماضي الشعبية دائماً، وفي جميع مراحل تطورها، إلى قهر أفكار وصور ورموز الثقافات الرسمية الحاسمة، بواسطة الضحك، وإزالة أباطيلها، والتعبير عنها بلغة الأسفل الجسدي (في معناه المزدوج الأضداد). لقد رأينا في الفصل السابق، كيف أن الخوف الكوني وصور الكوارث الشمولية والنظريات الأخروية التي يفضي إليها، التي ترعاها منظومات التصورات الرسمية، قد وجدت معادلها الهزلي في صور الكوارث الكرنفالية، والنبوءات الباروديية، إلخ، التي كان من أثرها تحرير الناس من الخوف، وتقريب عالم الإنسان، وتيسير الزمن وجريانه وذلك بتحويله إلى أزمنة مرِحة من التعاقبات والتجددات.

وكذلك كان الشأن بالنسبة لصورة الجحيم. إن تقليد الصوغ الكرنفالي للأفكار المسيحية الرسمية المتصلة بالجحيم، وبعبارة أخرى، الصوغ الكرنفالي للجحيم، وللمطهر وللجنة، قد استمر على امتداد العصر الوسيط. إن عناصره تخترق حتى «الرؤية» الرسمية للجحيم. وغداة العصر الوسيط صار الجحيم هو الموضوع الحاسم الذي تلتقي فيه كل الثقافات الرسمية والشعبية. إذ معه يظهر الاختلاف، بطريقة ساطعة وجازمة جداً، بين هاتين الثقافتين، هذين التصورين للعالم. إن الجحيم يجسد الصورة الفريدة للحصيلة، صورة النهاية واكتمال حيوات ومصائر فردية، وفي الوقت نفسه الحكم النهائي الصادر في حق كل حياة إنسانية في مجموعها، حكم على أساسه تم وضع المعايير العليا للتصور المسيحي الرسمي (الدينية والميتافزيقية، الأخلاقية، الاجتماعية والسياسية)إنها صورة استجماعية تكشف في شكل غير مجرد، وإنما مشرق ومكثف، مجازي ووجداني، أبرز تصورات العصر الوسيط الرسمي حول الخيرو الشر. ولذلك السبب فإن صورة الجحيم قد مثلت السلاح القوي، على نحو استثنائي، للدعاية الدينية.



إن سمات العصر الوسيط الأساسية قد دُفِعَ بها إلى حدودها القصوى في صورة الجحيم، فيما يشبه تكثيفا للجد الكئيب الذي يبعثه الخوف والترهيب. إن الحكم خارج التاريخي للشخص الإنساني ولأفعاله يتجلى بأشد الطرق نجاعة. عمودية الصعود والسقوط المنتصر، بينما تم نفي أفقية الزمن التاريخي، والحركة التقدمية إلى الأمام. وبصفة عامة، إن تصور الزمن الذي كان لدى العصر الوسيط الرسمي قد تجلى بطريقة حادَّة.

ولهذا السبب، جهدت الثقافة الشعبية بواسطة الضحك إلى قهر ذلك التعبير المتطرف للجد الكئيب، وتحويله إلى فزاعة كرنفال مرِحة. إن الثقافة الشعبية تنظم على طريقتها صورة الجحيم، وتقابل الأبدية العاقر بالموت الحامِل والمنجِب، وتأبيد الماضي، والقديم، بميلاد مستقبل أفضل، جديد، من صلب الماضي المحتضر. وإذا كان الجحيم المسيحي يبخس الأرض، ويحرف الأنظار عنها، فإن الكرنفال يكرس الأرض وأسفل الأرض بصفته حضن الأم الخصب حيث الموت يذهب للقاء الولادة، حيث الحياة الجديدة تولد من موت القديم. ولذلك السبب، فإن صور «الأسفل» المادي والجسدي تعبر إلى ذلك الحد الجحيم المصاغ كرنفالياً.

في التقليد الشعبي، تصبح صورة الجحيم صورة للخوف المضاعف المقهور بالضحك، خوف من الجحيم الصوفي (من الجحيم ومن الموت) وخوف من سلطة ومن حقيقة الماضي (حقيقة ما تزال مهيمنة حينها وإن كانت تحتضر) المرتمية في الجحيم. إنها فزّاعة هزلية مضاعفة، فزاعة الجحيم وفزاعة سلطة الماضي.

إبان عصر النهضة، يمتلأ الجحيم أكثر فأكثربالملوك، والبابوات، ورجال الدين، ورجال الدولة، ليس فقط اولئك الذين قضوا في قرب الزمان، ولكن الأحياء أيضاً. كل ماكان مُداناً، مرفوضاً، منذوراً للاختفاء، يجتمع في الجحيم ولذلك السبب فإن هجاء عصر النهضة



(بالمعنى الضيق للكلمة) والقرن ١٧ كان يستعمل مراراً صورة الجحيم لرسم معرض الشخصيات التاريخية المناوئة والنماذج الاجتماعية السلبية. لكن مراراً كان هذا الهجاء (هجاء كيفيدو مثلاً) ذا طابع سلبي محض؛ إن ازدواجية هذه الصور كانت مختزلة على نحو كبير. ودخلت الصورة التي يقدمها أدب الجحيم مرحلة جديدة.

ويخبرنا الفصل الأخير من بانتاغرويل أن رابليه كان يقصد وصف رحلة بطله إلى بلد الراهب يوحنا الخرافي، ثم إلى الجحيم. لم تكن هذه الموضوعة غير متوقعة. ولنتذكر أن الصورة الموجِّهة لبانتاغرويل هي الفم المفتوح، أي في آخر المطاف، «فم الجحيم» في العمل القروسطي mystère. كل صور رابليه مشبعة بالحركة نحو الأسفل (أسفل الأرض والجسد) جميعها تؤدي إلى الجحيم، حتى بما فيها واقعة مسّاحات الدبر.

إن المصدر الرئيسي بالنسبة لرابليه، خرافة غارغانتويا العملاق الشعبية، كان يحتوي واقعة النزول إلى الجحيم. وفي الحقيقة، فهي غير موجودة في **الأخبار الكبرى** لكن مقلباً هزلياً من عام ١٥٤٠ يخبر عنها بصفتها شيء معروف عالميا، وقد قام طوماس سيببي بنسخ صيغة شفوية للخرافة تضم بدورها واقعة مشابهة (أنظر أعلاه).

إن الشخصيات الهزلية الشعبية تنزل إلى الجحيم عن طيب خاطر. هذا ما قام به أرلوكان، الذي كان شيطانا، مثل بانتاغرويل، قبل أن يصير له وجود أدبي. عام ١٥٨٥ نشر بباريس مؤلف بعنوان **قصة أرلوكان السعيدة**.. ينقلب أرلوكان على نفسه في الهواء، يقوم بالكثير من القفزات الأشد تنوعا، يمشي القهقرى، يدلي لسانه، إلخ بحيث أنه أضحك شارون وبلوطون. وتهدف كل حركات القفز والانقلاب الغروتيسكية إلى خلق مفارقة ثابتة مع الجحيم، بل إنها مزدوجة الأضداد شأن الجحيم. إنها بالفعل طبوغرافية بعمق، وعلاماتها السماء، الأرض، الجحيم، الأعلى، الأسفل، الوجه، الدبر؛ إنها عمليات قلب



وتبادل للأعلى والأسفل، الوجه والدبر؛ بعبارات أخرى، إن موضوعة النزول إلى الجحيم موجودة ضمنيا في أبسط حركة قفز. هذا ما يفسر شبه توجه حركات الهزل الشعبي نحو الجحيم. طاربان، ممثل هزلي مشهور في القرن ١٧ نزل بدوره إلى الجحيم، والذي كان موضوعا لكتاب نشر عام ١٦١٢.

إن خطة رابليه كانت تقضي بأن يمر مسار غارغانتويا في الجحيم عبر بلاد الراهب يوحنا، التي تقع عادة في الهند. إننا نعرف مسبقاً بأن الخرافات كانت تحدد مدخل الجحيم والجنة الأرضية في هذا البلد، مما يجعل مسار غارغانتويا له ما يبرره تماماً من هذا المنظور. لكن الطريق الذي سلكه بطلنا في الهند هو طريق الغرب حيث تقع على مر الأزمان «بلاد الموت»، أي الجحيم. وحسب رابليه، فقد كان يمر عبر جزر بِيرْلاسْ أو البرازيل. وفي الوقت نفسه فإن هذا الطريق الخرافي، «غرب أعمدة هرقل» كان يعد صدى من حاضر المؤلف للدراسات الجغرافية القائمة في عصره. عام ١٥٢٣ ـ ١٥٢٤ قام فرانسوا الأول بإرسال الإيطالي فيرازانو Verazzano إلى أمريكا الوسطى للعثور على المضيق الذي يسمح باختصار المسافة إلى الهند والصين (وعدم المرور عبر أفريقيا مثلما يفعل البرتغاليون).

إن تتمة الكتاب الموجزة في الفصل الأخير من بانتاغرويل كانت قد تحققت بالفعل، تقريباً بالكامل، نقول «بالفعل» لأن مظهرها الخارجي هو ما عرف وحده تحولات ملحوظة: لأن بلاد الراهب يوحنا والجحيم غائبان عنها. وقد تم تعويض الجحيم بكاهن الخمرة المقدسة، لأننا لا نعرف في الحقيقة كيف كان رابليه سوف يقوم بوصفه)، بينما الرحلة نحو الجنوب الغربي قد تم استبدالها برحلة الشمال الغربي (إننا نقصد رحلة بانتاغرويل في الكتاب الرابع).

إن هذا المسار الجديد كان بدوره صدى للأبحاث الجغرافية والكولونيالية الجديدة بفرنسا. ولم يجد فريزانو المضيق الذي كان



يبحث عنه. أما جاك كارتيي Jacques Cartier فقد قال بفكرة غير مسبوقة: نقل مسار الأبحاث في اتجاه الشمال بالمناطق القطبية. عام ١٥٤٠، وضع قدمه على الأرض الكندية وأوكل إليه فرانسوا الأول استعمار تلك الأراضي الجديدة من أمريكا الشمالية. وبدوره قام رابليه بتغيير مسار بطله وجعله يتجه نحو الشمال الغربي في المناطق القطبية التي أشار إليها جاك كارتيي.

بيد أن الطريق الحقيقية للمستكشِف في اتجاه الشمال الغربي لم يكن شيئاً آخر سوى طريق السيلت الخرافي نحو الجحيم والجنة. في الشمال الغربي لإيرلندا، كان المحيط زاخراً بالغرائب، إذ تسمع فيه مع صخب الأمواج، أصوات وأنّات الموتى، وكانت تنتشر في البحار جزر غريبة تضم عجائب من كل الأصناف، تشبه عجائب الهند.

إن خرافات «حفرة القديس باتريك» ترتبط بالحلقة السلتية. إن هذه الخرافات حول عجائب بحر إيرلندا عرفت في أدب نهاية العصر القديم، وخاصة لوسيان وبلوطارك. مثلاً، يحكي رابليه قصة الكلمات الجامدة والمذابة، المستعارة مباشرة من بلوطارك، وإن كانت صوره بلا ريب ذات أصل سلتي. ونستطيع قول الشيء نفسه عن جزيرة مركريون Marcareons. وتجدر الإشارة إلى أن بلوطارك يحكي أن إحدى جزر الشمال الغربي، أي إيرلندا، هي مقام ساتورن (زحل) الذي يحرسه برياري[١] Briarée.

وسوف نقوم حالياً بفحص خرافات هذه الحلقة، التي كان لها تأثير لا يرقى إليه الشك في رحلة بانتاغرويل (الكتاب الرابع)، خرافة حجيج القديس براندان. يتعلق الأمر بأسطورة إيرلندية قديمة تعرضت للصوغ

---

(١) حسب العديد من المؤلفين المحدثين (لوط مثلاً) كان رابليه يفضل بشدة العجائبية السلتية. وبالفعل، فد كان ينتقي حتى داخل الأدب القديم العناصر التي لها ذلك الأصل (عند بلوطارك خاصة).



المسيحي. La Navigatio sancti Brendani، رحلة القديس براندان البحرية، كتبت في القرن العاشر، كانت منتشرة جداً في العصر الوسيط في كل بلدان أوروبا، سواء في قالب شعري أو نثري. وأبرز اقتباس لها هي القصيدة الأنجلو نورمندية التي كتبها الراهب بونوا Benoît (١١٢٥)، وها هو موضوعها:

قام القديس براندان رفقة سبعة عشر راهب من ديره بمغادرة إيرلندا للبحث عن الجنة، في اتجاه الشمال الغربي، نحو المناطق القطبية (مسار بانتاغرويل). ودام السفر سبع سنين، من جزيرة إلى أخرى (مثل بطل رابليه)، مكتشفين باستمرار عجائب جديدة. فوجدوا بجزيرة طبولا بيضا ضخمة تشبه الأيائل؛ وبأخرى صادفوا طيوراً بيضاً تشدو بمجد الرب على أشجار سامقة ذات أوراق حمر؛ وبجزيرة أخرى يعم صمت عميق وتشتعل المصابيح من تلقاء نفسها في أوقات الصلوات. ويذكر شيخ جزيرة الصمت على نحو غريب بالشيخ ماكريون عند رابليه. وكان على المسافرين الاحتفال بعيد الفصح على متن أسماك القرش (ونجد عند رابليه واقعة الحوت ذي الرأسين Physetère (أي الحيتان الضخمة). وشاهدوا المعركة بين التنين وعنقاء مغرب، ورأوا ثعبان البحر ووحوش بحرية أخرى. وقد انتصروا على كل المخاطر بفضل ورعهم. وأبصروا مذبحاً فاخراً ينتصب أعلى من المحيط، فوق عمود من الياقوت الأزرق، ثم ساروا على طول مدخل الجحيم الذي تعلوه النيران. وعلى مقربة من فم الجحيم، وجدوا يهودا Judas، يلوذ بصخرة ضيقة حولها تزمجر الأمواج. هناك يستريح من أهوال الجحيم، أيام الأعياد. واخيراً وصلوا إلى الجنة، المسيجة بأسوار من الأحجار الكريمة: توباز، جمشت، كهرمان وعقيق يماني. وسمح لهم رسول الرب بزيارة الجنة التي وجدوا بها حذائق غنَّاء، وأزهار وأشجار ذات أعناب، وفي كل مكان روائح زكية؛ وفيها تزخر الغابات بحيوانات ساحرة؛ فيها تجري أنهار من الحليب، أما الطَّل فإنه من عسل؛ وليس في الجنة حر ولا قر، لامسغبة ولا عذاب.



تعتبر رؤيا القديس براندان عيّنة ناصعة من الأفكار التي كانت لدى العصر الوسيط عن الفضاء الأرضي، والرحلات. ومثلما في الجسد الغروتيسكي ليس هناك فضاء مغلق، بل فقط أعماق وأعالي. وأفضل رمز لهذه التضاريس الخرافية هو حفرة الجحيم، وإلى جانبها صخرة يهودا التي يمضي فوقها أيام الأعياد، أو عامود الياقوت الأزرق بمذبحه الذي يشرف على الأمواج. إن حفرة الجحيم وباب الجنة يكسران سطح الأرض الصلب التي في قعرها تُكتشف عوالم أخرى. إن الأفكار الدينية المسيحية تشترك على نحو متناقض مع التمثلات الشعبية، فهذه الأخيرة التي كانت ما تزال قوية تمنح للخرافة كامل سحرها. الجنة هي المملكة الطوباوية للوفرة والسكينة المادية والجسدية، إنها عصر ساتورن الذهبي، لا حروب ولا صراعات ولا آلام، وحيث كل شيء موجود وفق ما نشاء. ولتلك الأسباب قام بلوطارك بتحديد موقع مقام ساتورن على إحدى جزر بحر إيرلندا. وبهذا الشكل، في القصيدة الورعة، مثلما في رؤيا غوشلان الورعة، تمتلك أنماط الساتورناليات الأبدية صدى مميز جداً.

هكذا نرى أن رحلة بانتاغرويل إلى الشمال الغربي، طريق الخرافة القديمة المؤدي إلى بلد الوفرة والسلام الطوباوي، تتوحد مع المسار الحقيقي، بواسطة آخر صيحة في الاستكشافات الجغرافية للعصر، طريق جاك كارتيي. إن هذا الجمع يميز كل صور رابليه الرئيسية؛ وسوف نفحص هذه المسألة في الفصل الأخير من دراستنا.

في الكتاب الرابع، تمتزج الصور المستعارة من رحلة القديس براندان بصور لها طابع مغاير. عمليا، تتم رحلة بانتاغرويل كلها في عالم الجحيم، عالم الفزاعات الهزلية المتقادم. جزيرة الشيكانوس، جزيرة الدمى الغليظة، الحرب الكرنفالية ضد هذه الأخيرة وشخصية كاريمبروان التي لا تقل عنها كرنفالية (باعتباره أوج التشريح جامح الخيال)، جزيرة البابويين، جزيرة تين البابا، جزيرة Gaster إله الطعام،



وأضحيات عبَّاد الطعام، والقصص والوقائع التي تتخللها، على الأخص حكاية الشيكانوس الذين يتعرضون للضرب في بيت المولى دو باشي، وحكايات مقالب فرانسوا فيون، إنها ما يكفي من الصور المصاغة بأسلوب كرنفالي، أسلوب العلم العجوز، السلطة العجوز، الحقيقة العجوز، فزاعات هزلية، مقلب الجحيم الكرنفالي، شخصيات الشيطنات. لقد اخترقت الحركة نحوالأسفل، بأشد أشكالها وتعبيراتها تنوعا، جميع صور الكتاب الرابع. وحري بنا التأكيد على الكم الهائل من الإشارات السياسية الراهنة في ذلك العصر التي يزخر بها الكتاب.

إن العجائب الخرافية لبحر إيرلندا تتحول، على مر الصفحات، إلى جحيم كرنفالي مرِح

إن المشروع البدئي لرابليه المخطوط في الفصل الأخير من بانتاغرويل قد تحقق بثبات رغم كل التغيرات الظاهرة.

وتتضح قيمة تصور العالم والحركة نحو الأسفل وصورة الجحيم التي تُتَوِّجُه، بالنظر إليها على خلفية إعادة التهيئة الكلية التي طرأت على المشهد القروسطي للعالم إبان عصر النهضة. في الفصل السابق قمنا بتعريف الطابع التراتبي للكون المادي القروسطي (الرصف التراتبي لعناصر الطبيعة الأربع ولحركتها). إن الترتيب العالمي الميتافيزيقي والأخلاقي كان هو الآخر موضوعا للتدرج التراتبي.

لقد كان لدونيس الأريوباغي Denys L'Aéropagite تأثير وازن في فكر العصر الوسيط كله بل حتى في التفكير المجازي. إن أعماله(١) تدعو بطريقة ناجعة إلى اعتناق الأفكار التراتبية.. ومذهبه مزيج من الأفلاطونية الجديدة والمسيحية. لقد أخذ من الأولى فكرة الكون المنقسم إلى درجات، المجزأ إلى عوالم عليا وسفلى، وأخذ عن الثانية فكرة الكفَّارة، الوسيط بين العوالم العليا والعوالم السفلى. إن دونيس يقدم

---

(١) انظر أعماله: الأسماء الإلهية، المراتب السماوية، المراتب الكنسية.



رسماً نسقياً للسلم التراتبي الذي يصل بين الأرض والسماء. بين الإنسان والرب هناك حيث عالم العقول الخالصة والقوى السماوية. إنها تنقسم إلى ثلاث دوائر بدورها تنقسم إلى ثلاث. إن التراتبية الكنسية هي الانعكاس الحرفي للتراتبية السماوية. وقد كان لمذهب دونيس الأريوباغي تأثير عظيم في إريجين وألبير لوغران وطوماس الإكويني Erigène,Albert le Grand,Thomas d'Aquin .

في لوحة العالم القروسطي، يتمتع الأعلى والأسفل، العلوي والسفلي بدلالة مطلقة إن من منظور الفضاء أو منظور القيمة. ولذلك فإن صور الحركة نحو الأعلى، وطريق الصعود، أوعلى العكس طريق السقوط، قد لعبت دوراً استثنائياً في المنظومة المفاهيمية. وكذلك في منظومة صور الأدب والفن المتشبع بهذه الصور التي اخترقها هذا التصور. كل حركة مهمة كان يتم فهمها وتمثيلها فحسب بصفتهاحركة نحو الأسفل أو الأعلى، حركة عمودية. في التفكير والأعمال الفنية بالعصر الوسيط، كل هذه الصور والاستعارات المتعلقة بالحركة كانت ذات نزعة عمودية صريحة بوضوح، وذات إصرار مثير للدهشة. فهذه الأخيرة تلعب دوراً هائلاً. إن منظومة التقديرات كانت تعبر عن نفسها باستعارات الحركة: الأفضل هو الأعلى، والأسوأ، أسفل. ومن المثير للانتباه على نحو خاص غياب الحركة الأفقية، إلى الأمام، إلى الخلف، بشكل شبه كلي في جميع هذه الصور المفعلة للحركة. ولم تكن الحركة الأفقية ذات أهمية تذكر. بل إنها لم تكن تغير شيئاً في الوضع القيمي للشيء، ولمآله الحقيقي، بل كان يتم فهمها وكأنها مراوحة للمكان، حركة لا معنى لها في دائرة لا مخرج لها.

ومن المفيد ملاحظة أنه حتى التوصيفات القروسطية للرحلات والحجيج لم تكن تذكر الحركة إلى الأمام، في البعيد، في أفقية العالم: لقد كانت صورة الطريق مشوهة وتحل مكانها العمودية القروسطية، التقييم التراتبي للفضاء الأرضي. إن نموذج العالم الملموس



والبصري الذي كان يشكل قاعدة الفكر المجازي القروسطي كان عمودياً بالأساس.

لقد كانت الحركة التراتبية العمودية تحدِّد بدورها الموقف من الزمن، الذي يتم تصوره وتمثيله بصفته أفقية. ولذلك السبب كان يتم تشخيص التراتبية بصفتها خارج زمنية. لم يكن للزمن أية أهمية في انطلاق العمودية. ثم إن فكرة التقدم في الزمن، الحركة إلى الأمام في الزمن، لم تكن موجودة. كان من الممكن التوالد عفويا في المدارات العليا وفخَّارة محمد Mahomet لم يسعفها الوقت حتى تُهرَق. إن النزعة الأخروية في التصور القروسطي للعالم كانت لا تستحسن الزمن بدورها.

ومن هذا المنظور، فإن صورة العالم التي يقدمها دانتي تشخيصية إلى حد أقصى. في لوحة العالم الدانتية، تلعب الحركة دوراً كبيراً، لكن جميع صور واستعارات الحركة (على مستوى الفضاء والقيمة) مشبعة بالنزعة العمودية المحض للصعود والهبوط. إن دانتي لا يعرف سوى «إلى الأعلى» و«إلى الأسفل»، ويجهل «إلى الأمام» لكن منظومة الصور والاستعارات المتعلقة بالحركة العمودية يتم بسطها بعمق وثراء يثيران الدهشة.

إن عالم دانتي مشدود إلى العمودية، من أقل درجات الأسفل («فم الشيطان») إلى أعلى سماوات مقام الرب والنفوس الزكية. إن الحركة الجوهرية الوحيدة نحو الأعلى والأسفل التي تغير وضعية ومصير النفس هي الحركة نحو الأعلى والأسفل على هذه العمودية. إن التنوع الجوهري لا يوجد بالنسبة لدانتي إلا على العمودية، أي ما يوجد أعلى جداً أو اسفل جدا؛ ولا تهم الاختلافات بين ما يوجد على المستوى نفسه، وعلى الخط نفسه. إن الأمر يتعلق هنا بملمح خاص في تصور العصر الوسيط للعالم: وحده المؤشر التراتبي ما يميز بالملموس هذا وذاك، ويخلق تنوع القيم. إن الفكر الرسمي في العصر الوسيط لا يكترث بباقي الاختلافات غير التراتبية.



في العالم الدانتي لا نجد تقريباً صورا، ولو كانت قليلة الأهمية، تعبر عن البعيد والقريب بالمعنى الفضائي والزمني على وجه الضبط. إنه لا يعرف سوى البعيد والقريب التراتبي. ومن الجدير ملاحظة أنه بالنسبة لشخصية بياتريس (في **الكوميديا الإلهية** مثلما في **الحياة الجديدة**) ليس هناك سوى بعد أو قرب ذو صبغة تراتبية؛ إن الهبوط يبعد بياتريس، وتحليق النفس يقرب منها، تكفي لحظة لقهر البعد الفضائي من المحبوبة، ولحظة واحدة لإبعادها لا نهائيا. يبدو الفضاء والزمن مطرودان كلياً من قصة الحب هذه. إنهما لا يظهران فيها إلا بشكلهما التراتبي والرمزي. إنه اختلاف عظيم عن الغنائية الغرامية الشعبية، حيث البعد الحقيقي عن المحبوب، والرحلات الطويلة والشاقة للوصول إليه، وزمن الانتظار الملموس، والعذاب والوفاء، كلها تتمتع بدور شديد الأهمية[1]. في العالم الدانتي، الوقت لا قيمة له. في ذلك العالم التراتبي، نجد في مقطع أي لحظة مهما كانت الدرجة القصوى من الدونية والدرجة العليا من الكمال؛ والزمن التاريخي الفعلي لا يستطيع تغيير شيء في ذلك.

لكن، في أعمال دانتي، يوجد مشهد العالم القروسطي مسبقاً في حالة أزمة وانكسار. رغم إرادته الأيديولوجية، فإن الفردية والتنوع تحتلان مكانا على مستوى تراتبي وحيد، على درجة الارتفاع نفسها. شخصيات مثل فارناتا، اغولينو، باوبلو وفرانسيسكا، إلخ، ليست مهمة ومتنوعة بفضل مؤشر تراتبي لحالتها في درجات صعود الأنفس. إن عالم دانتي مركب إلى حد أقصى. إن نشاطه الفني الاستثنائي يتجلى في التوتر الشديد بين الاتجاهات المتعارضة، التي تزخر بها كل صور

---

(١) إن شخصية «الأميرة البعيدة»، تلك الشخصية الريفية المشهورة، هي خليط بين البعد التراتبي للفكر الرسمي في العصر الوسيط والبعد داخل الفضاء في في الشعر الغنائي الشعبي.



عالمه. فالاندفاع العمودي القوي يقابله نزوع الصور بقوة مماثلة إلى الارتماء في أفقية الفضاء الواقعي والزمن التاريخي، والرغبة في التفكير في مصيره وتحقيقه خارج قواعد وتقديرات العصر الوسيط التراتبية. ومن ثمة توتر التوازن الذي أغرقت فيه قوة المؤلف الفنية العالم، وهو توتر عجيب.

في عهد رابليه، كان العالم التراتبي للعصر الوسيط ينهار. ثم إن نموذج العالم العمودي، خارج الزمني، من جانب واحد، بأعلاه وأسفله المطلقين، ومنظومته أحادية الجانب للحركة الصاعدة والنازلة، كان في غمرة تفككه. وأخذ نموذج جديد في التشكل، انتقل فيه الدور المهيمن إلى الخطوط الأفقية، إلى الحركة نحو الأمام في الفضاء الواقعي والزمن التاريخي. التفكير الفلسفي، المعرفة العلمية، الممارسة الإنسانية والفن، والأدب أيضاً، كانت تعمل لخلق هذا النموذج الجديد.

وفي خضم الصراع من أجل مشهد جديد للعالم وهدم التراتبية القروسطية، استخدم رابليه باستمرار الإجراء الفلكلوري التقليدي، أي «التراتبية بالمقلوب» و«النفي الإيجابي». إنه يستبدل الأعلى بالأسفل ويخلط عن قصد المستويات التراتبية من أجل تخليط وتحرير واقع الشيء الملموس، وإظهار خلقته المادية والجسدية الحقيقية، ووجوده الواقعي الحقيقي من الجانب الآخر لكل القواعد والتقديرات التراتبية.

إن رابليه يجعل الحركة القوية نحو الأسفل المطلق لكل الصور الشعبية، وعنصر الزمن في هذه الأخيرة، والصورة المزدوجة للجحيم مقابل النزعة التراتبية المجردة نحو الأعلى، إنه يبحث عن الأرض الواقعية والزمن التاريخي الواقعي ليس في الأعلى وإنما في الأسفل. وإن صدقنا كاهن الخمرة المقدسة، فإن الثروة الحقيقية المخبوءة في الأسفل، تحت الأرض، والأشد حكمة بين الجميع، هو الزمن، لأنه سيكتشف كل الكنوز وكل الأسرار المخفية.



إن المبدأ المادي والجسدي، الأرض والزمن الواقعي، تصير بمثابة المركز النسبي الخاص بالمشهد الجديد للعالم. إن المعيار الأساسي لكل التقديرات ليس هو انطلاق النفس الفردية على العمودية خارج الزمنية إلى المدارات العليا، وإنما هو حركة الإنسانية إلى الأمام على أفقية الزمن التاريخي. وما إن تنجز عملها، تشيخ النفس الفردية وتموت في الوقت نفسه والجسد الفردي، لكن جسد الشعب والإنسانية، المخصب من طرف الأموات يتجدد باستمرار ويتقدم بعنادعلى طريق التحسين التاريخي.

وقد منح رابليه لهذه الأفكار تعبيراً نظرياً شبه مباشر في رسالة غارغانتويا إلى بانتاغرويل المشهورة (الكتاب الثاني، الفصل الثامن). ولنفحص المقطع الموافق لذلك:

«من بين الهبات، والنعم، والحقوق التي وهبها وزين بها المولى الخالق، الإله القاهر، طبيعة البشرية في بداية الخليقة، هناك نعمة فريدة ولانظير لها، بفضلها يمكن للطبيعة أن تكتسب نوعاً من البقاء (الخلود)، هي الفانية، وخلال حياتها العابرة، تأبيد اسمها وذريتها. وهذا ما يتم في نسلنا عبر الزواج الشرعي[...]. وعليه، من العدل والانصاف أن أشكر الرب، حافظي، الذي أمدني بالعمر وجعل مَشيبي يتجدد في شبابك. لأنه عندما يريد من يحكم ويزن العالم أن تغادر نفسي هذا المقام البشري، سوف أعتبر بأنني لا أموت تماماً، وإنما أهاجر إلى مكان آخر، إذ فيك وبك أبقى بصورتي مرئياً في هذا العالم، أحيا وأرى وأكلم الناس الشرفاء والأصدقاء[...]»[1].

لقد كُتبت هذه الرسالة بالأسلوب البلاغي الراقي لذلك العصر. إنها أقوال عالِمة لرجل هومنسي، يبدو مخلصاً للكنيسة الكاثوليكية على الوجه الأكمل، أقوال تتبع كل القواعد اللفظية الرسمية، وكل أعراف

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٢٠٣. ٢٠٢؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص١٢٧ ـ ١٢٩.



العصر. النغمة، الأسلوب العتيق شيئاً ما، الألفاظ والعبارات السليمة والورعة ليس فيها أدنى إحالة إلى الساحة العامة، التي تحكم قاموس العمل الأساسي. إن هذه الرسالة التي تبدو وكأنها خارجة من عالم لفظي أخر هي عينة من لغة العصر الرسمية.

إلا أن مضمونها أبعد من أن يوافق التصورات الدينية الرسمية. ورغم الورع الشديد للعبارت التي تفتح وتختم كل الفقرات تقريباً، فإن الأفكار التي تبسطها عن البقاء (الخلود) الأرضي النسبي تقع في بُعد مغاير للمذهب الديني حول خلود الأنفس.

لا يبدو أن رابليه ضد خلود النفس خارج الجسد، إنه يقبل به بصفته أمر طبيعي تماماً. إن ما يعنيه، خلود نسبي مغاير («نوعا من البقاء») متصل بالجسد، بالحياة الأرضية، الذي تصله التجربة الحية.. يتعلق الأمر بخلود الذرية والاسم، والأفعال والثقافة الإنسانية. إن المطالبة بهذا الخلود النسبي وتعريفه هما من القوة بحيث أن خلود النفس خارج الجسد تصير غير ذات قيمة كلياً. إن رابليه لا ينظم بتاتاً تأبيداً ثابتاً للنفس العجوز التي غادرت الجسد الزائل في الآخرة حيث لن تستطيع أن تكبر أو تنمو على الأرض. إنه يريد أن يرى نفسه بنفسه، يرى شيخوخته وزواله، أن يتفتح في شباب ابنه، وحفيده، وحفيد حفيده. إن خلقته الأرضية المرئية، التي تُحفظ ملامحها في الخلف، محبوبة لديه. إنه يريد أن يظل عبر شخص هؤلاء في «عالم الأحياء»، وأن يعيش بين أصدقائه المفضلين.

بعبارات أخرى، يريد تأبيد الأرضي على الأرض، والحفاظ على كل القيم الأرضية للحياة: خلقته الجميلة، شبابه النضر، بهجة الأصدقاء. يريد أن يواصل العيش بالحفاظ على هذه القيم للأجيال الأخرى؛ إنه لا يريد أن يؤَبِّد الوضعية الثابتة للنفس المباركة، وإنما تعاقب الحياة، التجديدات المؤبدة، كي تزهر الشيخوخة والهرم في شباب جديد.. إننا نؤكد على هذه الصيغة المميزة لرابليه على نحو شديد. إنه لا يقول بأن



شباب الأبن سوف يحل مكان شيخوخة الأب، لأن هذه العبارة ستفصل الابن عن الأب، الشباب عن الشيخوخة، وتجعلهما يتقابلان وكأنهما ظاهرتان ثابتتان ومغلقتان.

إن الصورة الرابليهية ثنوية الجسد: يقول «جعل مشيبي يتجدد في شبابك».

إنه يترجم الصورة الغروتيسكية والشعبية للشيخوخة الحامل أو الموت الذي يخرج إلى النور، بواسطة لغة البلاغة القريبة من روح الأصل. إن العبارة الرابليهية تؤكد الوحدة اللامنقطعة، ولكن المتناقضة لسيرورة الحياة التي لا تختفي مع الموت، ولكن على الضد من ذلك تنتصر فيها، لأن الموت يجدد شباب الحياة.

ولنشدد على عبارة أخرى في الفقرة المذكورة: يكتب غارغانتويا: حينما[...] تغادر نفسي هذا المقام البشري، سوف أعتبر بأنني لا أموت تماماً، وإنما أهاجر إلى مكان آخر[...]».

قد نعتقد بأن «أنا» لا يموت بالضبط، لأن مع النفس التي غادرت الجسد فهو يحلق في المقامات الشاهقة» من موضع إلى آخر». وفي الواقع، إن مصير النفس التي غادرت الجسد لا تعني غارغانتويا قطعا؛ إن تغيير المقام يخص الأرض، الفضاء الأرضي، إن الوجود الأرضي، مآل ابنه، في شخصه، حياة ومصير كل الأجيال المقبلة هي ما يعنيه. إن عمودية تحليق النفس التي غادرت الجسد ملغاة كلياً، وتبقى الأفقية الجسدية للانتقال من مقام إلى آخر، من الجسد العجوز إلى الشاب، من جيل إلى آخر، من الحاضر إلى المستقبل.

إن رابليه لا يلمح إلى التجديد، وتجديد الشباب البيولوجي للإنسان في الأجيال المقبلة. بالنسبة له، لا ينفصل المظهر البيولوجي عن الاجتماعي والتاريخي والثقافي. إن شيخوخة الأب تزهر في شباب الابن ليس على الدرجة نفسها، وإنما على درجة مختلفة، جديدة وعليا، من التطور التاريخي والثقافي للإنسانية. بتوالدها، فإن الحياة لا تتكرر، بل



تتحسن. وفي بقية رسالته يشير غارغانتويا إلى الانقلاب العظيم الذي طرأ على مسار حياته:

«[...] لكن بفضل العناية الإلهية، عاد النور والكرامة للآداب على مدى عمري، وإني أرى في ذلك تقدماً كبيراً بحيث يصعب أن يتم قبولي في أقسام التلاميذ الصغار، أنا الذي، حينما صرت كهلاً كنت مشهوراً (عن حق) بصفتي أكبر علماء العصر»[1].

ونشير قبل كل شيء إلى الوعي الواضح تماماً، المميز لرابليه، بالانقلاب التاريخي الذي طرأ، بالتغير المباغت للأزمنة، بظهور عصر جديد. إنه يعبر عن هذا الإحساس في الأقسام الأخرى من الكتاب بواسطة منظومة صور الاحتفال الشعبي: السنة الجديدة، الربيع، ثلاثاء المرفع؛ في رسالته، يعطيه تعبيراً نظرياً واضحاً ودقيقاً.

إن فكرة الطابع المميز لتجديد الشباب الإنساني قد تمت صياغتها بدقة مدهشة. إن الابن لا يكتفي بتكرار شباب أبيه. ومعارف هذا الأخير، الذي يزعم أنه أعلم رجال عصره، غير كافية لولوج القسم الأول في المدرسة الابتدائية، أي أنها تقل عن معارف طفل من الجيل الجديد، من العصر الجديد. إن التقدم الثقافي والتاريخي للإنسانية يتحرك دون عناء إلى الأمام، وبفضل ذلك فإن شباب كل جيل آخر هو جديد، وأعلى، لأنه يقع على درجة جديدة وعليا من النمو الثقافي. إنه ليس شباب حيوان يكرر فقط شباب أجيال سابقة، إنه شباب الإنسان التاريخي، المتعاظم.

إن صورة الشيخوخة، التي تزهر في شباب جديد، تتخذ صبغة تاريخية. إنه ليس تجدد شباب الفرد البيولوجي، وإنما تجدد الإنسان التاريخي، وبالتالي تجدد شباب الثقافة.

وسوف يتطلب الأمر انتظار قرنين ونصف كي يتم تناول فكرة رابليه

(١) الأعمال، لابليادنص. ٢٠٤؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص١٣٣.



من جديد (ثم إن ذلك لم يتم بالشكل الأفضل) من طرف هردر في مذهبه عن تجديد شباب الثقافة الإنسانية بفضل شباب كل جيل جديد. إن تجربة تبرير الموت التي سعى إليها هردر، نظراً لطبيعته المثالية وتفاؤله المكره شيئاً ما، لا يقوى أمام التبرير الرابليهي غير المشروط للحياة التي تضم الموت.

نشير إلى أن فكرة تحسين الإنسان منفصلة كلياً عن الصعود العمودي. إنه انتصار الأفقية الجديدة للحركة إلى الأمام في الفضاء وفي الزمن. إن تحسين الإنسان لا يحصل بتحليق النفس الفردية في المدارات التراتبية العليا، وإنما في السيرورة التاريخية لنمو الإنسانية.

عند رابليه، تخلو صورة الموت من كل صبغة مأساوية ومخيفة. الموت لحظة ضرورية في سيرورة نمو وتجدد الشعب، إنها الوجه الآخر للولادة.

ويعبر رابليه بطريقة واضحة جداً (ون كانت عقلانية وخارجية شيئاً ما) عن هذا الموقف إزاء الموت ـ الحياة في الفصل الثالث من بانتاغرويل، يفقد غارغانتويا زوجته ويولد له ابن في الوقت معاً، وتبعا لذلك وجد نفسه محرجاً جداً: «[...] والشك الذي كان يصيب عقله هو معرفة هل عليه أن يبكي موت زوجه أو يضحك فرحاً بعد ولادة طفله».

وتارة كان غارغانتويا يبكي «مثل بقرة»، أو حينما يتذكر بانتاغرويل كان يتعجب:

«يا ولدي الصغير (كان يقول)، يا قدمي الصغرى، يا سترتي، كم إنك جميل! وكم علي أن أشكر الرب الذي وهبني ولدا بهذا الجمال، بهذا القدر من المرح والضحك والجمال! آهاآهاهاها، كم أنا سعيد! فلنشرب ولنترك كل الأحزان! آتني بالأحسن، نظف الكيزان، ضع الشرشف، اطرد الكلاب، اوقد الشموع، اغلق ذلك الباب، اصرف هؤلاء المتسولين. خذ عني معطفي، سألبس صداري حتى أحسن استقبال النساء.



«وبقوله ذلك، سمع ابتهالات وصلوات الرهبان المذكرة التي تحمل زوجته إلى القبر»[1] (الكتاب الثاني، الفصل الثالث).

لقد تم اللقاء بين الولادة والموت. الموت هو الوجه الآخر للولادة. لا يعرف غارغانتويا هل عليه أن يبكي أو يضحك. وفي نهاية المطاف، فإن فرح التجدد هو ما ينتصر. ويستقبل غارغانتويا انتصار الحياة بوليمة مرِحة؛ ففي هذه الأخيرة، مثلما في العالم الرابليهي كله، عنصر المستقبل الطوباوي. ينبغي إبعاد كل ما هو غريب عن حميًا مسرة المأدبة: من متسولين وكلاب؛ ينبغي للمادبة أن تكون شمولية. سوف يتم استبدال الملابس («خذ عني معطفي، سألبس صداري»). إننا نجد مرة أخرى باروديا اللتورجيا (العشاء الأخير: خمر، خبز، شرشف نظيف، شموع موقدة، أبواب مغلقة). لكن ما يتم الاحتفال به قبل كل شيء هو الانتصار الحقيقي للحياة الناشئة التي قهرت الموت.

إن الجمع بين الموت والضحك هو السمة المميزة جداً لمنظومة الصور الرابليهية. وتختم واقعة المعلم جانوتيس دو براغماردو كما يلي:

«وما إن انتهى السفسطائي قهقه بونكرات وأوديمون بشدة حتى ظننا أنهما يرجعان النفس إلى خالقها، لا أقل ولا أكثر من غراسوس حينما رأى حماراً أثْيَل يأكل أو مثل فيلومين الذي مات من فرط الضحك بعد أن شاهد حماراً يأكل التين الذي أعده أهل البيت للعشاء. وأخذ المعلم جانوتيس يضحك معهما، أكثر فأكثر، إلى أن غمرت الدموع المقائي جراء الصدمة العنيفة للمادة الدماغية التي كانت تعبر عن أمزجتها الدامعة السائلة عبر الشرايين البصرية. وبفعل ذلك، ظنوا ديقريطس يتحدث بلسان هيرقليطس، وهيرقليطس بلسان ديقريطس»[2].

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٨٢. ١٨١؛ طتاب الجيب، المجلد الأول، الفصل الثالث، ص٧٣.

(٢) الأعمال، لابلياد، ص٥٩ ـ ٦٠؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص١٦٥.



الموت من شدة الضحك هو أحد تنويعات الموت المرِح. ويعود رابليه مرات كثيرة لصور الموت المرح. في الفصل العاشر من غارغانتويا، يعدد طرق الموت من فرط السعادة أو الفرح. وهذا الموت مستعار من مصادر قديمة. من أولوس جيليوس مثلاً يستعير موت دياغور الذي فاز أبناؤه الثلاثة بالألعاب الأولمبية[1]: إنه يموت من الفرح حينما يضع أبناؤه الظافرون أكاليلهم على رأسه، ويغمره الشعب بالورود. ومن بلينيوس أخذ موت لسيديمونيان شيلون الذي مات من الضحك، هو الآخر، بعد أن فاز ابنه في الألعاب الأولمبية. ويقوم بتعداد تسعة في المجموع. وفي الفصل نفسه، يقدم شرحاً فيزيولوجياً للظاهرة بالرجوع إلى جالينوس.

ويعرض الفصل الثالث من الكتاب الثالث احتضار روميناغروبيس المرِح. حينما وصل بانورج ورفاقه إلى بيته «وجدوا العجوز المحتضر بمظهر مرح، وجهه متفتح ونظرته مشرقة»[2].

في الكتاب الرابع، وبمناسبة موت برانغناري الغريبة، وهو مبتلع طواحين هواء، يقدم رابليه قائمة طويلة لوفيات غريبة وعجيبة، من ضمنها من مات في ظروف وأحوال مفرحة. إن أغلبية الأمثلة مأخوذة عن الكتب البحّاثة، القديمة والحديثة، المنتشرة جداً في ذلك العصر. وكان المصدر الرئيسي هو المجموعة الشعبية لرفيزيوس تيكسطور[3]، التي يضم الفصل الأول منها، المنذور للموتى خصيصا، التوزيع الفرعي التالي: «موتى من شدة الفرح والضحك»[4]. إن الاهتمام

---

(١) نشير إلى أنه حينما يموت العجزة من شدة الفرح، يعتبر ابناؤهم ظافرون؛ يتعلق الأمر في الواقع بانتصار للحياة الفتية.

(٢) الأعمال، لابلياد، ص٤٠٣؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٢٥٥.

(٣) والذي نشرت طبعته الأولى عام ١٥٠٣؛ وصدرت طبعتان اثنتان إلى غاية ١٥٣٢.

(٤) في مؤلف فالير مكسيم الذي كان يحظى بشعبية كبيرة بداية من العصر الوسيط، نجد فصلاً خاصاً (الفصل ١٢ من الكتاب التاسع) «وفيات خارقة للعادة»، وقد استعار منه=



بمختلف الوفيات الخارقة للعادة يخص جميع العصور، لكن تفضيل موتى الفرح والضحك هو ميزة للعصر الوسيط ولرابليه.

عند رابليه وفي المصادر الشعبية التي استعان بها، يُعَدُّ الموت صورة مزدوجة الأضداد، ولذلك يستطيع أن يكون مرِحا. إن صورة الموت، وهو يثبت الجسد المائت (الفردي)، فإنه يشمل في الوقت معاً جزء صغيراً من جسد آخر ناشئ، فتي، وحتى إن لم تتم الإشارة إليه وتعيينه بالاسم، فإنه مستوعب ضمنيا في صورة الموت. وحيث هناك موت، هناك أيضاً ولادة، تعاقب وتجديد.

إن صورة الولادة بدورها مزدوجة الأضداد: إنها تثبت الجسد الناشئ الذي يضم جزء صغيراً من الجسد المائت. في الحالة الأولى، المحور السلبي (الموت) هو ما يتم ترسيخه، لكن دون أن يتم فصله عن المحور الإيجابي (الولادة)؛ في الحالة الثانية، يرسخ المحور الإيجابي (الولادة) لكن دون أن يفصل عن المحور السلبي (الموت).

كما أن صورة الجحيم مزدوجة بدورها: إنه يرسخ الماضي، وما يتم الحط منه وإدانته، وما لا يليق به الوجود في الحاضر، المتقادم وغير النافع؛ لكنه يشمل أيضاً جزء صغيراً من الحياة الجديدة، من المستقبل الذي تم إخراجه إلى النور؛ لأنه هو ما يقوم، في نهاية المطاف، بإدانة وقتل الماضي، والقديم.

كل الصور المشابهة هي ثنوية الجسد، ثنوية الوجه، وحبلى. إن النفي والتأكيد، الأعلى والأسفل، الشتائم والأمداح تنصهر فيها وتختلط بمقادير متغيرة. ما يزال ينبغي علينا الوقوف عند ازدواجية الصور الرابليهية تلك، لكن هذه المرة، على المستوى الشكلي بالأساس.

=خمس حالات. ويضم مؤلف البحاثة باتيستا فولغوزا (١٥٠٧) فصلا عن الوفيات الخارقة للعادة التي أختار منها رابليه حالتان. إن هذه المؤلفات تشهد على الشعبية القصوى التي كانت تحظى بها هذه الموضوعة في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة.



سوف نفحص قبل كل شيءخصائص النفي في منظومة صور رابليه (التي نعرفها جزئيا، فيما سلف)، ثم انصهار المدح والذم في معجمه[1].

في صور الاحتفال الشعبي، لم يكن للنفي أبداً طابع مجرد، منطقي. بل على الضد من ذلك كان على الدوام تصويريا، ملموسا، ومحسوسا. ليس الفناء هو ما نجد خلفه، وإنما ما يشبه شيئاً بالمقلوب، شيئاً مذموما، قلبا كرنفاليا. إن النفي يُعدِّل صورة الشيء المذموم، ويبدل قبل كل شيء وضعيته في الفضاء، سواء وضعية الشيء بكامله أو أجزائه؛ إنه ينقله بالكامل إلى الجحيم، ويضع الأسفل مكان الأعلى، أو الخلف محل الأمام، ويشوه مقادير الشيء الفضائية بتضخيمه حد الإفراط لعنصر واحد منها على حساب باقي العناصر، إلخ.

وعلى هذا النحو، فإن نفي وإفناء الشيء هو قبل كل شيء استبداله في الفضاء، وتعديله. إن فناء الشيء هو وجهه الآخر، قفاه. وهذا القفا، أو هذا الأسفل، يتخذان صبغة زمنية، إذ يتم استيعابهما مثل الماضي، مثل القديم، مثل اللا ـ حاضر. ويبدو الشيء الذي تم إفناؤه قد بقي في العالم، لكن بشكل آخر من الوجود، في الفضاء وفي الزمن: إنه يصير، نوعاً ما، قفا الشيء الجديد الذي حل مكانه.

ويحتفل الكرنفال بإفناء العالم القديم وولادة العالم الجديد، العام الجديد، فصل الربيع الجديد، العهد الجديد. ويقدم العالم المفني مع الجديد، ويُمَثَّل معه، مثل الجزء المائت للعالم ثنوي الجسد الفريد.

---

(١) سوف نقارب ظواهر مدونة الصور الفنية الشعبية التي ما تزال غير معروفة ولم تتم دراستها، الظواهر العفوية والجدلية. وإلى الآن، لم تتم أبداً دراسة سوى الظواهر التي تعبر عن علاقات المنطق الشكلي، أو تلك التي، في كل الأحوال، تدخل في إطار هذه العلاقات، ظواهر تقع، إن جاز القول، على سطح مستوي، أحادية البعد، وأحادية النغمة، ترسم ثباتية الموضوع وهي غريبة عن الصيرورة وعن الازدواجية. بيد أن الجدلية في الشكل المجاز على وجه الضبط هي ما نجده في ظواهر الثقافة الهزلية الشعبية.



ولذلك السبب فإن صور الكرنفال تقدم الكثير من الأشياء بالمقلوب، من الوجوه المعكوسة، ومن المقادير المخترقة عن قصد. ويتجلى ذلك قبل كل شيء في ملابس الناس: رجال بلباس النساء والعكس صحيح، أزياء مقلوبة، لباس الأطراف العليا مكان الأطراف السفلى، إلخ. وفي وصف لهرج مرج من القرن الرابع عشر نقرأ: «جميعا ارتدوا ملابسهم القفا مكان الوجه».

ويتجلى منطق القفا نفسه، والاستبدالات عينها للأسفل مكان الأعلى في الإيماءات والحركات: الحركة أمام خلف، ركوب الجياد ووجه الفارس شطر ذيل الفرس، المشي على الرأس، تعرية الدبر(١).

وفي الحقيقة، إن هذا المنطق يحدِّد اختيار ووجهة الأشياء المستخدَمة بالمقلوب، ضد استعمالها المعتاد: الأواني المنزلية هي أسلحة، ترسانة المطبخ والغسيل، آلات موسيقية. مراراً تحضر أشياء هي غير ذات جدوى أو لم تعد مستعملة ظاهريا: سطل مثقوب، برميل مثقوب القعر، إلخ. لقد سبق وأن رأينا الدور الذي تلعبه الأشياء المختلطة في الجحيم الكرنفالي.

لقد شرحنا بما فيه الكفاية دور إبدال الأعلى بالأسفل في أشكال الهزل الشعبي (من القفزة الصغيرة في الهواء إلى الأوضاع الهزلية الأشد تعقيدا).

كما يتخذ النفي تعبيراً فضائياً وزمنياً في البذاءات: فهو في الغالب طبوغرافي (أسفل الأرض، أو الجسد الإنساني). والبذاءات هي الشكل الأكثر قدماً للنفي التصويري المزدوج الأضداد.

في المنظومة الرابليهية، يلعب النفي، في تعبيره الفضائي والزمني، دوراً عجيباً داخل أشكال قلب الدبر، الأسفل، القفا، الأمام، الخلف، إلخ. وقد أوردنا بما فيه الكفاية أمثلة تشهد على ذلك.

---

(١) ويضيف هذا الوصف الموجود في رواية فوفيل: «ويعرض البعض دبره للريح».



وبالفعل، فإن النفي الكرونطوبي الفضائي والزمني، بترسيخه للمحور السلبي، لا يفصله عن المحور الإيجابي. إنه ليس نفياً مجرداً ومطلقاً يفصل بالكامل الظاهرة المعينة عن باقي العالم. إن النفي الكرونطوبي يقوم بذلك التقسيم. إنه يتناول الظاهرة في صيرورتها، في حركتها من المحور السلبي إلى المحور الإيجابي. إنه لا يتعامل مع مفهوم مجرد (إنه ليس نفيا منطقيا)، بل يمنح، في حقيقة الأمر، وصفا لتحول العالم الجذري، وتغيير وجهه، للانتقال من القديم إلى الجديد، من الماضي إلى المستقبل. إنه العالم الذي يعبر طور الموت المؤدي إلى ولادة جديدة.

وهذه فكرة لا يفهمها كل الذين يرون في الصور من هذا النوع مجرد هجاء يذم الظواهر ذات الصبغة الراهنة المحددة تماماً والمحدودة بصرامة. وسوف يكون من الأصوب (ولكن ليس من الدقيق تماما)القول إن هذه الصور موجهة نحو الحقيقة المعاصرة كلها، الحاضر بصفته تلك، وبأنها تمثله في سيرورة ولادة المستقبل في الماضي أو بصفة موت الماضي الحابل بالمستقبل.

وإلى جانب شكل النفي الكرنطوبي هناك النفي المماثل لبناء الصورة الإيجابية بواسطة نفي بعض الظواهر. يتعلق الأمر بالمنطق نفسه بالمقلوب، لكنه أكثر تجريدا، دون إبدال كرنطوبي واضح. وينتشر هذا الشكل على نحو كبير في الواقعية الغروتيسكية. ونوعها الأشد انتشاراً هو الاستبدال البسيط للنفي بالتأكيد. وإلى حد ما، فإن رابليه بنى دير ثليم على هذا المنوال. إنه نقيض مسكن الرهبان: فما هو محرم في هذا الأخير، مباح بل مطلوب في ثِليم.

ونجد في أدب العصر الوسيط مجموعة من البنيات المشابهة، مثلاً، **قواعد الماجن المبارك**، وهو تقنين رهباني بارودي حيث يسمح فيه ويكرس كل ما هو ممنوع عن الرهبان. **نشيد التائهين**، لأوردن Orden ينبني هو الآخر على إلغاء المحرمات المعتادة. وإبان عصر النهضة، فإن



صورة «الدير بالمقلوب» حيث كل شيء فيه تابع لعبادة فينوس والحب، يقدمها جان لومير Jean Lemaire في **معبد فينوس**، وكوكيار Coquillart في *الحقوق الجديدة*. وقد كان لهذين العملين تأثيراً معيناً في رابليه.

إننا ندرك بوضوح وجهة ذلك اللعب بالنفي المنصب ضد العالم الرسمي، بكل محرماته وتحفظاته. إن إلغاءها بمناسبة التسليات والاحتفالات موجود فيه. إنه لعب كرنفالي بالنفي الذي يستطيع في أقصى الحالات أن يصير في خدمة النزعات الطوباوية (التي يمنحها، في الحقيقة، تعبيراً شكلانياً بعض الشيء).

وأفضل الأعمال إثارة للاهتمام من هذا الصنف هو **قصة نمين** La Historia de Nemine المشهورة، وهي من ضمن الصفحات العجيبة في الأدب الترفيهي اللاتيني في العصر الوسيط.

إن تاريخ هذا اللعب الفريد من نوعه بالنفي يتمثل فيما يلي: قام رجل يدعى ردولف (يحتمل أنه فرنسي) بتأليف هذه القصة في شكل موعظة. و**نيمو** Nemo مخلوق يساوي، من حيث طبيعته وحاله وقوته الخارقة، الطرف الثاني في الثالوث الأقدس، أي ابن الرب. لقد عرف ردولف بوجود **نيمو** العظيم هذا في الكثير من الكتب المقدسة، الإنجيلية أو الليتورجية، كما في شيشرون وهوراس ومؤلفين قدامى آخرين؛ ولم يأخذ فيها كلمة nemo (وتعني باللاتينية «لا أحد»، المستعملة بصفة النفي) باعتبارها تدل على النفي، وإنما بصفتها اسم علم. مثلاً، لقد ورد في الكتاب المقدس: «Nemo Deum vidit» («لا أحد يرى الرب»)؛ ويقرأ ردولف: «نيمو يرى الرب». وهكذا، كل ما تم اعتباره في النصوص التي ذكرها ردولف بأنه مستحيل، لا يدرك وغير مسموح به للجميع، هو بالنسبة لنيمو ممكن، مدرَك ومباح. وبهذه الطريقة تم إبداع صورة نيمو العظيمة، مخلوق يضاهي تقريباً الرب، له قدرة استثنائية، لا يرقى إليها الآخرون (إنه يعلم ما لا يعلمه أحد) وله حرية استثنائية (مباح له فعل ما حرم على الآخرين)



لم يصلنا عمل ردولف، لكن شخصيته نيمو طبعت عقول العديد من معاصريه، ونشأت عنها طائفة فريدة من نوعها : La Secta neminiana، «الطائفة النيمنانية». وقام شخص يدعى ستيفان Stéphane من دير القديس جورج بالانتفاض ضد هذه الأخيرة؛ وألف كتابا يدين النيمانيين، وطالب مجمع باريس بأن تتم إدانتهم وحرقهم. إننا نعرف هذا النص المثير للجدل وأيضاً الكثير من الاقتباسات من قصة نيمو التي أعقبته. وقد وصلتنا العديد من مخطوطات القرن الرابع عشر والخامس عشر، مما يشهد على شعبية نيمو العجيبة. فيم تمثل سحر وقوة هذه الشخصية الفريدة من نوعها؟

إننا لا نعرف شيئاً عن مقاصد ردولف، مبدعها. المؤكد أنه لم يأخذ مأخذ الجد شخصيته نيمو، وذلك محتمل جداً. لقد كان لهوا، تسلية عالم كنسي من العصر الوسيط، لكن ستيفان المتزمت والبليد (مناهض للضحك من فصيلة طابكو)أخذه مأخذ الجد تماماً وقاد حملة ضد الهرطقة النيميانية. لكن وجهة نظره غير ذات مغزى. كل الاقتباسات من قصة نيمو التي نعرفها لها طابع لهو مرِح بديهي وصريح.

ليس هناك من سبب للافتراض بوجود علاقة مباشرة بين قصة نيمو (في الصيغ المعروفة) وعيد المغفلين أو، بصفة عامة، احتفال ما من النوع الكرنفالي. وعلى الضد من ذلك، إن صلتها بجو الاحتفال والتسلية، جو «أيام المرفع»، ليس فيها أدنى شك بالطبع. يتعلق الأمر بتسلية نوعية لرجل كنيسة من العصر الوسيط حيث (كما في الأغلبية الساحقة من البارودیات)، للحديث مثل مواعظ عيد المغفلين، يطلق العنان للبَلادة الغريزية في الإنسان (بالمعنى المزدوج).. إنه الهواء الواجب توفيره بكل ثمن في البرميل لمنعه من الانفجار.

نيمو، إنه اللهو الكرنفالي المتحرر بالنفي والتحريم الموجود في التصور الرسمي للعالم. إن شخصيته منسوجة حرفيا في التحرر من كل التحفظات والممنوعات التي تثقل كاهل الإنسان، تسحقه والتي يكرسها



الدين الرسمي. ومن ثمة الانجذاب الاستثنائي من قبل الناس في العصر الوسيط نحو هذا اللهو. إن كل تلك العبارات اللا منتهية، الضيقة والكئيبة مثل «لا أحد يستطيع»، «لا أحد يقدر»، «لا أحد يعلم»، «لا ينبغي لأحد»، «لا أحد يجرؤ»، تتحول إلى عبارات مفرحة «نيمو يستطيع»، «نيمو قادر»، نيمو يعلم»، «يجب على نيمو أن»، «نيمو يجرؤ».

إن مؤلف الصيغ المختلفة يراكم الحريات والرخص والاستثناءات التي هي جديدة بالنسبة لنيمو، دون انقطاع. يقال مثلاً: «لا كرامة لنبي في وطنه، وعليه «نيمو نبي في وطنه»؛ «لا يمكن لأحد أن يتزوج من امرأتين»، إذن يمكن لنيمو أن يتخذ «امرأتين» وحسب تنظيم البندكتيين، لا حق لأحد في الكلام بعد الطعام: هنا أيضاً، استثناء بالنسبة لنيمو: post completorium Nemo loquatur، يستطيع نيمو الحديث عقب الصلاة. وهكذا على الأخص، من الأوامر الإلهية العليا إلى المحرمات والتحفظات الأشد تفاهة في حياة الرهبانية، يمتد استقلال نيمو وحريته وقدرته القاهرة.

إن لعبة النفي، التي يجسدها نيمو، لم تكن فاقدة لعنصر طوباوي معيَّن، لكن هذه الطوباوية كان لها طابع شكلي وفوضوي. ورغم كل الاختلاف بين هذا النوع من اللعب وشكله الكرنطوبي الذي درسناه قبله بقليل (العالم بالمقلوب)، نستطيع ملاحظة مجموعة مهمة من الوظائف. إن شخصية نيمو ليست سوى تجسيد لـ«قفَا» عالم الامكانات الإنسانية المحدودة، لممارسة الوظائف الرسمية والمحرمات الرسمية. ولهذا السبب، يمتزج هذان الشكلان وينصهران.

إننا نصادف مراراً بقلم رابليه هذا اللعب بالنفي. بعد دير ثليم، فلنفحص هوايات غارغانتويا الشاب: هناك تتحقق الأمثال بعكس معناها. لعبة النفي في وصف الأعضاء الخارجية والباطنية لكاريمبرنان ونمط حياته لعب هو الآخر دوراً لا يقل عنهما أهمية. ونجد مرة أخرى



هذا المظهر في خطاب بانورج في مديح الدائنين والمدينين، في وصف جزيرة إيناسان، وفي وقائع عديدة أخرى. علاوة على ذلك، تنتشر لعبة النفي في العمل كله. ويصعب أحياناً رسم الحد الفاصل بين القلب الفضائي والزمني الكرنطوبي ولعبة النفي (أي خلاف المعنى): وينتقل شيء إلى شيء آخر مباشرة (كما في وصف كاريمبرونان مثلاً)؛ إن الصورة الفضائية والزمنية تنقلب على نفسها، وكذلك المعنى، والتقدير أيضاً. ومثل الجسد، يعرف المعنى القيام بدورة العجلة. في هذه الحالة كما في الأخرى، تصير الصورة غروتيسكية ومزدوجة الأضداد.

إن اللعب بالنفي وكذلك تعبيره الكرنطوبي يستعملان أيضاً في جمع القديم والجديد، المائت والمولود في صورة واحدة. إن الظاهرتان تفيدان في التعبير عن الكل الثنوي الجسد للعالم واللعب مع الزمن الذي يدمر ويجدد في الآن نفسه، يغير ويستبدل كل شيء وكل معنى.

ولنفحص الآن الانصهار بين الثناء والشتيمة في المعجم الرابليهي. لقد سبق وتناولنا هذا المشكل في الفصل المخصص لمعجم الساحة العامة، وتسنى لنا ملاحظة أن الشتيمة هي عكس المديح. إن معجم الساحة العامة المحتفلة يشتم في ثنائه ويثني في شتمه. إنه جانوس ذو وجهين. تلك الكلمات موجهة إلى موضوع ثنوي الجسد، إلى عالم ثنوي الجسد (لأنها شمولية دوما) يموت ويحيى في الآن نفسه، موجهة إلى ماضي يخلق المستقبل. وقد يهيمن الثناء أو الذم: لكل واحد منهما الاستعداد ليصير الآخر. والمدح يحتوي الذم مضمنا. إنه حابل بالذم، والذم حابل بالمدح.

لا نجد عند رابليه كلمات محايدة، إننا لا نسمع فيها سوى خليط من المدائح والشتائم، لكنه مدح وشتيمة للزمن الأكمل، الأشد بهجة. إن وجهة نظر الكل ليست محايدة إطلاقاً أو غير مبالية. إنه ليس الموقف المنحاز عند «الطرف الثالث»، لا مكان له داخل عالم هو في غمرة التطور. إن الكل يشتم ويمدح في الوقت نفسه. ويكون المدح والذم



مميزان ومنفصلان في أصوات الأفراد، بينما في صوت الكل فإنهما متصلان ويشكلان وحدة مزدوجة الأضداد.

إن الثناء والشتيمة لا يختلطان فحسب في كلام المؤلف، بل إنهما يمتزجان مراراً في كلام شخصياته. إن الثناء ـ الشتيمة تعود إلى الكل وإلى الظاهرة المفردة في الوقت معا، مهما كانت تافهة (لأن لا واحد منهما يؤخذ بمعزل عن الكل). إن انصهار الثناء ـ شتيمة جزء من ماهية الكلام الرابليهي.

وسوف يكون من السطحي ومن الخطأ الجذري تفسير هذا الانصهار بالادعاء أن السمات السلبية والإيجابية تمتزج دوماً في كل حدث واقعي وفي كل شخصية واقعية: هناك أنماط المدح مثلما هناك أنماط الذم. إن هذا التفسير ثابت وميكانيكي، إذ يعتبر الظاهرة وكأنها شيء منفرد جامد وجاهز؛ وإن هناك مبادئ أخلاقية، مجردة هي ما يتحكم في استخلاص بعض السمات (الإيجابية أو السلبية).

عند رابليه، يرجع الثناء ـ الشتيمة إلى كل ما له وجود حقيقي وإلى كل جزء من أجزائه، لأن كل مخلوق يموت ويولد في الوقت معا، الماضي والمستقبل، المتقادم والجديد، الحقيقة القديمة والحقيقة الجديدة تنصهر فيه جميعها. وفي أي جزء صغير من الخاضر قد نتناوله نجد دوماً الانصهار نفسه، الدينامي بعمق ـ كل ما يوجد ـ الكل مثل أي جزء من أجزائه ـ هو في طور الصيرورة، ومن ثمة، هو مضحك (مثل أي شيء في صيرورة) لكن يجب أن يكون موضوعا لأضحوكات مرِحة.

وسوف نقوم بتحليل واقعتين فيهما يظهر الثناء ـ الشتيمة بشكل بسيط وملموس مميز؛ ثم نتناول العديد من الظواهر الأخرى المشابهة وكذا بعض مصادرها المشتركة.

نجد الواقعة التالية في الكتاب الثالث: بعدما أعياه العجز عن إيجاد حل لمشكلة الزواج، وبعد أن علق في الأجوبة غير المشجعة التي حصل عليها عن طريق الكهانة، توسل بانورج إلى الأخ يوحنا بأن



يسدي له النصح ويجد له حلا؛ وقد غلف طلبه في شكل ابتهال كله ثناء، موجه إلى الأخ يوحنا. ويتخذ للتضرع العبارة الفاحشة «خصية رخوة» ويكررها مائة وثلاثة وخمسين مرة، ويرفقها في كل مرة بنعت فيه ثناء، يشخص الحالة الكاملة لعضو الأخ يوحنا. وهذه بدايته:

«أنصت يا ذا الخصية اللطيفة، الخصية الجَدَعة، الشَّعرة، المختومة، الملبدة، الرخامية، ذات الصيت، الضفيرة، بلون الحليب، المسدودة، المنحوتة، غروتيسكية، المجصصة، عربية الزخرفة، المربوطة مثل الأرانب، المطمئنة، المقوَّمة» (الكتاب الثالث، الفصل ٢٦)[1].

تمتاز كل هذه النعوت المائة وثلاثة وخمسون بشدة التنوع: إنها مجموعة (دون صرامة) إما حسب المجالات التي استعيرت منها، مثلاً ألفاظ متصلة بالفنون التشكيلية (غروتيسكية، عربية الزخرفة)، ألفاظ أدبية، إلخ، أو مجموعة حسب الجناس، أو أخيراً حسب القافية أو السجع. يتعلق الأمر هنا، رغم ذلك بروابط خارجية خالصة، لا علاقة لها بتاتاً بالموضوع المشار إليه بلفظة «خصية»، وبالنسبة إليه فإن هذه المائة وثلاثة وخمسين نعتا غير متوقعة وعرضية على حد سواء. إن هذه الكلمة لا تستعمل بالطبع في المعمار ولا في الفنون التشكيلية ولا في الحِرَف. ولذلك فإن كل نعت تم وضعه إلى جانبها يبدو شاذا، ويشكل ما يشبه التنافر. لكن جميع هذه الـ ١٥٣ صفة لها قاسم مشترك: إن لها طابعاً إيجابياً، تصف الخصية على وجهها الأكمل، ومن هذا المنظور، فهي تشكل ثناء ـ مدحا. ولهذا السبب، يتخذ تضرع بانورج للأخ يوحنا طابع الثناء ـ المدح.

حينما عرض بانورج قضيته، أجابه الأخ يوحنا بدوره. وبما أنه غير مسرور من بانورج، فإن لهجته ليست هي نفسها. اختار التضرع نفسه، الكلمة «خصية» وكررها مائة وخمسين مرة، لكن هذه النعوت المائة

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٤٢٢؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٢٩٩.



والخمسين، تدل على حالة العضو السيئة جداً والمثيرة للشفقة. وها هو مقتطف من ابتهال الأخ يوحنا:

«قل، أيتها الخصية الذابلة، الخصية المتعفنة، الصدئة، المعجونة بالماء البارد، المرتعدة، القاسحة، المتدلية، المنتظِرة، الجبانة»[1].

إن تضرع الأخ يوحنا قدحي. والمبدأ الخارجي لانتقاء النعوت هو نفسه الذي عند بانورج: بتطبيقها على العضور المعني، فإنها عرضية، باستثناء البعض منها، التي تشخص الأعراض الظاهرة للأمراض التناسلية.

ولنلاحظ بعض السمات المشتركة بين هذه الواقعة المشهورة وواقعة مسّاحات الدبر. إنها بديهية. إن جميع النعوت المائة وثلاثة وخمسين الملصقة بالعضو خاضعة لشعيرة الإطاحة وتقوم بولادة جديدة. وتتجدد دلالتها في مدار شاذ من مدارات الحياة. لقد عرفنا ذلك سابقاً. ولننتقل الآن إلى مظاهر أخرى.

كانت كلمة couillon «خصية» مستعملة كثيراً في اللغة المألوفة للساحة العامة بصفتها نداء وشتيمة، وكلمة عاطفية (ذو الخصية الضخمة، الخُصَيَّة)، كما تستخدم للتشجيع الودي أو فحسب بصفة محسِّن لغوي. إننا نصادفها مراراً وتكراراً في أعمال رابليه، الذي يقدم لنا منها زمرة من المشتقات أحياناً غير متوقعة: خصية ضخمة، أدعى إلى الخصية، خُصيَّة، المستخصي، المَخْصِيّ، شكل الخصية، الخصياني، على نحو خصياني، وأخيراً اسم العلم لدى الحطّاب Couillatrix كوياتريكس.

إن هذه المشتقات المثيرة للدهشة والشاذة قد نفخت الحياة في معجم رابليه وجددته (لقد كان رابليه يحب المشتقات الشاذة من الكلمات الفاحشة). تجب الإشارة إلى أن في كلمة «خصية»، كان عنصر

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٤٣٠؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٣١٧ ـ ٣١٩.



الابتهال المألوف أقوى مما في الألفاظ الأخرى بكثير. ولذلك السبب، اختاره رابليه لإنشاء ابتهاله البارودي.

لقد كانت هذه الكلمة مزدوجة الأضداد بالأساس: كانت تحرف بطريقة وثيقة الثناء والشتيمة، ترفع وتهين في الآن معاً. وبهذا المفهوم، تعتبر معادلا للـ«أحمق» أو «المغفل». مثلما أن البهلول (المجنون الأحمق) كان ملكاً للـ«العالم بالمقلوب»، فإن «الخصية»، خزان قوة الفحولة الرئيسي، كانت مركزاً لمشهد العالم غير الرسمي، المحرم، ملك «الأسفل» الجسدي الطبوغرافي. فهذه الازدواجية الضدية للكلمة هي ما بسطه رابليه في ابتهاله. ومن البداية إلى النهاية، يستحيل وضع حد ولو دقيق شيئاً ما بين الثناء والشتيمة، يستحيل القول أين يبتدئ هذا وأين تنتهي تلك. ومن هذه الزاوية، لا يهم كثيراً إن اختار أحدهما النعوت الإيجابية فحسب، والآخر السلبية منها فقط، بما أن كلا منهما يرجع إلى كلمة مزدوجة الأضداد بعمق، بحيث أن هذه وتلك لا تقوم سوى بتقوية هذه الازدواجية.

إن كلمة «خصية» تتكرر ثلاث مائة وثلاثة وخمسين مرة في الابتهال، وكون اللهجة التي يتم نطقها بها تتغير، والجزس المتوسل يترك المكان لجزس ساخر ومحتقر، فإن ذلك لا يقوم سوى بتقوية ازدواجية كلمة الساحة العامة تلك، ذات الوجهين، مثل جانوس. وبهذه الطريقة، فإن الابتهال الذي أثنى به بانورج، وابتهال الأخ يوحنا القدحي لهما وجهان، كل واحد منهما على حدة، بينما هما مجتمعان يشكلان من جديد جانُوساً له وجهان من درجة ثانية، إذا جاز القول.

إن كلمة «خصية» تلك المادحة المزدوجة تخلق جواً نوعيا لحديث الأخ يوحنا وبانورج، الذي يميز بدوره جو العمل في مجموعه. إنها تُدخِل لهجة الصراحة المألوفة المطلقة حيث كل الأشياء تسمى بأسمائها، ويتم إظهارها من الأمام ومن الخلف، من أعلى كما من أسفل، من الداخل ومن الخارج.



إلى من يتوجه الثناء ـ الشتيمة في هذا الابتهال؟ إلى بانورج؟إلى الأخ يوحنا؟ربما إلى الخصية؟ربما، أخيراً إلى الظواهر الثلاث مائة وثلاث وخمسون التي باعتبارها نعوتا ألصقت بهذا اللفظ الفاحش ومن ثمة تتعرض للإطاحة وللتجديد؟

من حيث المبدأ، إن الثناء ـ الشتيمة في هذا الابتهال يتوجه إلى الأخ يوحنا وبانورج، لكنه في الواقع ليس له متلقي محدد ولا محدود. إنه ينتشر في كل الاتجاهات، ويجرف في تياره كل المدارات الممكنة للثقافة والواقع (باعتباره نعت لكلمة فاحشة). إن كلمة «خصية» المزدوجة، شكل مألوف للجمع بين الثناء والذم، كلمة شمولية. وهذا ما يبرر كون رابليه استعمل في هذا الصدد شكل الابتهال الديني. وبهذه الطريقة، فإن ذلك الشكل (الورع والمدحي من جانب واحد) يتعرض للإسفال ويجرفه تيار الثناء ـ الشتيمة الذي يعكس تناقض العالم في صيرورة. وبهذه الطريقة، فإن هذا الابتهال المزدوج يفقد برمته طابع الألفة اليومية ويتحول إلى وجهة نظر شمولية، إلى ابتهال حقيقي معكوس موجه إلى الأسفل المادي والجسدي الذي تجسمه صورة الخصية.

ولن يكون من نافل القول التأكيد على أن بين الابتهالين (ابتهال كل من بانورج والأخ يوحنا) يضمن كلام هذا الأخير عن ولادة المسيح الدجال، وضرورة إفراغ خصيتيه قبل يوم القيامة ومشروع بانورج الذي يقترح بأن يقوم كل مجرم قبل شنقه بولادة رجل آخر. وفي هذا الصدد، فإن صورة الخصية تبدو في دلالتها الشمولية والكونية وترتبط مباشرة بموضوع يوم القيامة والجحيم.

وبهذه الطريقة، فإن الابتهال البارودي الذي أتينا على ذكره هو التعبير المكثف عن خصوصية معجم رابليه الأساسية والذي يجمع دائماً، في شكل مشرق إلى هذا الحد أو ذاك، بين الثناء والشتيمة وهو موجه دوماً إلى العالم ثنوي الجسد في حالة الصيرورة.



إن هذه الخصائص كانت موجودة من قبل بالقوة في لغة الساحة العامة الشعبية والتي (أي اللغة) يتجه نحوها أسلوب رابليه.

تتميز هذه اللغة بغياب الكلمات والعبارات المحايدة. ومثل اللغة المنطوقة، فهذه الأخيرة تتوجه دائماً إلى شخص ما، لها علاقة بمحاوَر ما، تكلمه، تتكلم لأجله أو عنه. وبالنسبة للمحاوَر، الشخص الثاني ليس هناك بصفة عامة نعوت أو أشكال محايدة، فهذه الأخيرة لا تخلو إما أن تكون ودية، تقريظية، مدحية، عاطفية وإما مُحَقِّرة، مُهينة، وقدحية. لكن بالنسبة للطرف الثالث، ليس هناك أشكال أو لهجات محايدة على نحو صارم، كما ليست كذلك إزاء الأشياء: فالشيء لا يخلو إما أن يكون ممدوحاً وإما مذموماً.

وكلما كانت اللغة رسمية كانت اللهجات (الثناء والشتيمة) متمايزة، بما أن اللغة تترجم التراتبية الاجتماعية القائمة، تراتبية التقديرات (إزاء الأشياء والمفاهيم) والتخوم الثابتة بين الأشياء والظواهر التي يؤسسها التصور الرسمي للعالم.

لكن كلما تدنت الرسمية كانت اللغة مألوفة، وكلما تحالفت هذه النبرات على نحو متدارك وجوهري، كلما ضعف التخم بين الثناء والهجو، ويشرع هذان الأخيران في التزامن داخل شخص واحد وشيء واحد، بصفتهما ممثلان لعالم في صيرورة. إن التخوم الرسمية بين الأشياء والظواهر والقيم تأخذ في الامتزاج والانمحاء. وتصحو الازدوجية الضدية القديمة جداً الخاصة بكل الكلمات والعبارات التي تشمل أمنيات الحياة أو الموت، البذور في الأرض، والنهضة. وينكشف المظهر غير الرسمي للعالم في طور الصيرورة ومظهر الجسد الغروتيسكي. وتعود الحياة لذلك الجو القديم في شكل إباحي ومرِح.

ونستطيع رصد بقايا هذه الازدواجية الضدية في لغة المثقفين في العصر الحديث. في الرسائل الحميمة نجد أحياناً ألفاظا بذيئة وقدحية موظفة بمعنى عاطفي. وحينما يتم تجاوز حد معين من العلاقات بين



بعض الأشخاص يرتسم أمامنا تحول في الاستخدام المعتاد للكلام وهدم للتراتبية اللفظية؛ وتنتظم اللغة في نبرة جديدة، مألوفة صراحة؛ وتبدو الكلمات العاطفية عرفية، زائفة وممحوة، أحادية الجانب، وغير كاملة على الأخص؛ وتجعلها صبغتها التراتبية غير مناسبة للألفة المتحررة التي تم إرساؤها، ولهذا السبب، فإن كل الكلمات التافهة يتم طردها وتعويضها إما بكلمات قدحية وإما بكلمات تم إبداعها وفق نوعها ونموذجها. إن الثناء والشتم يختلط بها داخل وحدة لا انفصام لها. وتظهر «الخصية» ذات الوجهين ـ عند الأخ يوحنا وبانورج .. وحيثما توفرت الظروف المحددة لتبادل غير رسمي كلياً، تام وكامل، مرتبط بالحياة، فإن الكلمات تشرع في التوجه نحو ذلك الفيض المزدوج الألفاظ. ويبدو أن الساحة العامة القديمة قد استأنفت حياتها في الأحاديث المتبادلة داخل البيوت، وتستعير الحميمية نبرات الألفة القديمة، ملغية الحدود بين الناس.

وسيكون من الخطأ الجسيم نقل هذه الظاهرة إلى المستوى النفسي، إذ يتعلق الأمر بظاهرة اجتماعية ولفظية معقدة جداً. كل الشعوب الحديثة تمتلك مدارات واسعة تخص اللغة غير المنشورة والتي تنفي وجودها اللغة الأدبية والمنطوقة، هذه التي يتم تعلمها وفق قواعد اللغة الأدبية والمكتوبة. وحدها مِزَق مثيرة للشفقة وممحوة من هذه المدارات غير المنشورة تتسرب إلى صفحات الكتب، بصفة «حوارات جذابة»، في أغلب الحالات. إنها تقع وفق هذه الظروف على المستوى اللفظي الأشد بُعداً من مجال أقوال المؤلِّف المباشرة والجادة.

ومن المستحيل، بالفعل، إنشاء حُكم رصين، وفكر إيديولوجي مناسب، وصورة فنية ذات قيمة في هذه المدارات اللفظية، ليس لأن العبارات الفاحشة تتخللها في العادة (والتي قد لا توجد أيضا)، ولكن لأنها تبدو منافية للمنطق، وتخرق كل المسافات المعتادة بين الأشياء والظواهر والقيم؛ إنها تجمع في كلٍ واحدٍ ما اعتاد الفكر تحديده



بصرامة، بل وعكسه تماماً. في هذه المدارات غير المنشورة تكون التخوم بين الموضوعات والظواهر مرسومة بطريقة مغايرة كلياً لما يقتضيه ويسمح به مشهد العالم المهيمن؛ إن هذه التخوم تبدو ميالة للامساك بالموضوع المجاور، مرحلة التطور المقبلة.

في العصر الحديث، كل مدارات اللغة غير المنشورة، هذه المدارات المنافية للمنطق، لا تتجلى إلا حيث تختفي كل غايات اللغة، ولو كانت غير جدية قليلاً، هناك حيث الناس، في ظروف الألفة القصوى، ينخرطون في لعبة لفظية مجنحة ولا غاية لها، ويطلقون العنان لخيالهم اللفظي خارج الربقة الجدية للفكر والإبداع التصويري. إنها لا تقوم إلا بالتسرب على نحو واهن داخل الأدب العالِم وذلك فحسب في الأشكال السفلى للهزل اللفظي الفاقد لكل غاية[1]. والآن، فإن كل هذه المدارات فقدت تقريباً دلالتها السابقة، وروابطها بالثقافة الشعبية، وتحولت في أغلبيتها إلى بقايا الماضي المائتة.

لكن في عهد رابليه، كان دورها مختلفاً تماماً. إنها لم تكن بتاتاً «غير منشورة». بل على الضد من ذلك، كانت مرتبطة أساساً بإعلان الساحة العامة. لكن وزنها النوعي كان كبيراً في اللسان الشعبي الذي صار إذاك، للمرة الأولى، لسان الأدب والإيديولوجيا. وقد كانت أهميتها منتجة بعمق في سيرورة كسر التصور القروسطي للعالم وفي بناء مشهد واقعي جديد.

ولنتوقف في الوقت الحاضر عند ظاهرة مميزة، وإن لم يكن لها صلة مباشرة ومرئية بالثناء ـ الشتم المزدوج الأضداد.

---

(١) إن المدارات غير المنشورة من اللغة عادة ما تلعب دورا كبيرا في فترة مراهقة الكاتب، مهيئة فرادته الابداعية (المرتبط دائما بتدمير معيّن لمشهد العالم المهيمن، بمراجعته، ولو كانت جزئية). انظر مثلاً دورها في مراهقة فلوبير؛ وبصفة عامة فإن رسائله ورسائل اصدقائه (في جميع الفترات) تقدم توثيقاً غنياً وسهلاً بما فيه الكفاية يسمح بدراسة الظواهر المعرَّفة أعلاه (الأشكال المالوفة للغة، كلام فاحش، شتائم عطوفة، هزل لفظي لا هدف، إلخ). انظر كذلك رسائل دو بواتفان إلى فلوبير ورسائل فلوبير إلى فيدو.



إن «الكلام الهفت» كان شكلاً مستحسناً في الهزل اللفظي الشعبي. يتعلق الأمر بنوع من اللغو الهزلي المقصود، لغة تمرح بلا قيود، التي لا تلتزم بأي قاعدة، ولا حتى بالمنطق الأولي.

إن أشكال اللغو اللفظي كانت تحظى بانتشار واسع في العصر الوسيط. وتجلى ذلك العنصر بهذا المظهر أو ذاك في الكثير من الأجناس، لكن وجد منه جنس خاص أطلق عليه اسم «Fatras» أخلاط، لقد كان الأمر يتعلق بأشعار تتشكل من جمع غير معقول من الكلمات يوحدها السجع أو القافية، والتي لا تجمعها رابطة المعنى أو الموضوعة. في القرن ١٦ نصادف كثيراً هذا اللغو اللفظي في الهزليات.

بل إن اسم «الكلام الهفت» نشأ بعد أن كتب كليمان مارو Clément Marot سنة ١٥٣٥ لأول مرة «كلامه الهفت» المقفى بعنوان **رسالة الكلام الهفت**، مهداة إلى ليون جاميت[(١)] Lyon Jamet. ويفتقد هذا النص وحدة التأليف والتسلسل المنطقي في وصف الأحداث وربط الأفكار، ويطرق مختلف «أخبار اليوم»، أخبار البلاط وأخبار باريس؛ والمفروض أن هذه الموضوعة تبرر الجمع غير المتجانس والمقصود للأحداث وللأفكار، المجموعة فقط لأنها تشكل أخبار اليوم والتي لا تقدر بالتالي على أن تكون لها صلة معينة أو تسلسل منطقي مميزين.

ويلعب الكلام الهفت دوراً كبيراً في أعمال رابليه. إن خُطَب بيزكي وهيمفين وخاتمة بانتاغرويل، التي تشكل مادة الفصول ١١ و١٢ و١٣ من كتاب بانتاغرويل، تنبني على «كلام هفت» حقيقي، وكذلك الفصل ١١ من غارغانتويا، حيث تسليات البطل الصبيانية توصف بملامح أمثال وأقوال منتقاة (التي يتم عكسها بالمقلوب في أغلب الحالات). يعتبر الفصل الثاني من الكتاب عينه «نفحات الهواء المحمية» نوعاً خاصاً من

---

(١) إن عبارة «الكلام الهفت» التي تشير إلى كلمات غير متجانسة ولا منطق لها كانت موجودة قبل ذلك بالطبع.



«الكلام الهفت» منطقي، خالص، وتام. إن عناصر من «الكلام الهفت» منثورة في الرواية من أقصاها إلى أقصاها؛ لغو لفظي مقصود، وكذلك العبارات غير المنطقية المنفردة. وهي موجودة بكثرة في الفصل التاسع من الكتاب الرابع حيث يتم وصف الأسماء الأصلية وصلات القرابة وزيجات أهل جزيرة إيناسان.

ما هي الدلالة الفنية والإيديولوجية لكل هذا «الكلام الهفت»؟

إنها قبل كل شيء جناس (تلاعب بالألفاظ)عبارات متداولة (أمثال وأقوال)، وجمع معتاد بين كلمات مأخوذة خارج القيود التقليدية للربط المنطقي. إنها نوع من التسلية بالكلمات والأشياء المنطلقة بلا قيود، المتحررة من ربقة المعنى والمنطق والتراتبية اللفظية. ولأنها تتمتع بحرية كاملة، فإن الكلمات تدخل في علاقات ومجاورة غير معتادة تماماً. وإن كنا في الحقيقة لا نحصل في أغلب الحالات على صلات قارة جديدة بعد هذا التجميع، يبقى مع ذلك أن من آثار التعايش مهما كان عابراً بين هذه الكلمات والعبارات والأشياء خارج الظروف العادية، تجديدها وكشف ازدوجية وتعدد الدلالات الباطنية الملازمة لها، وكذلك الإمكانات التي تخفيها والتي لا تتفتق خارجاً في الحالات العادية.

في كل حالة ملموسة، يتوفر «الكلام الهفت» على وظائف خاصة به، وطابعه المميز. مثلاً، تنبني «نفحات الهواء المحمية» في شكل لغز. يصف فيه المؤلف بعض الأحداث التاريخية مستعملاً عدداً كبيراً من الكلام الفاحش وصور مأدبة عديدة. وينبني الشعر عن قصد على نحو يجعل القارئ يبحث فيه عن إشارات إلى أحداث سياسية حديثة العهد أو راهنية[1]. ويساهم ذلك في خلق إدراك كرنفالي متفرد للحياة السياسية والتاريخية. يتم إدراك الأحداث خارج تأويلها التقليدي والرسمي التافه، وتكشف على هذا النحو إمكانيات جديدة للفهم والتقييم.

---

(١) إن دعاة المنهج التاريخي قد سعوا إلى فك رموزها كلها.



إن «الكلام الهفت» في الفصل ١١ من الكتاب نفسه ذا طابع مغاير. وفيه يتم وصف تسليات غارغانتويا الصبيانية بواسطة أمثال وعبارات جارية متنوعة. إنها تتوالى دون أي رابط منطقي. علاوة على ذلك، يتم عكسها بالمقلوب. وفي كل مرة، يتصرف غارغانتويا خلافاً للأمثال، أي عكس دلالتها: مثلاً، جلس بين كرسيين، وحك جلده بزجاج، ضرب الحديد لما كان باردا، إلخ. وهكذا فإن شخصية غارغانتويا يتم التعامل معها مثلما يتم ذلك مع مغفل الفلكلور، الذي يقوم بكل شيء بالمقلوب، ضداً على الفطرة السليمة والحقيقة الجارية. وهذا تنويع من «العالم بالمقلوب».

وأخيراً في واقعة المحاكمة، تتخذ أقوال بِيزْكِي وهِيمْفِينْ طابعاً خاصا. إنه «الكلام الهفت» الخالص، والذي نستطيع وصفه بالكلاسيكي. ليس هناك أدنى باروديا للفصاحة التشريعية لذلك العصر (ولا تنبني الخطب وكأنها نقاشات تشريعية). وليس في الصور التي تزخر بها هذه الخطب أي رابط ظاهر.

وها هي بداية خطبة بيزكي:

«صحيح أن امرأة من أهل بيتي ذهبت لبيع البيض في السوق [...] لكن في تلك اللحظة كان يمر بين مداري الجدي، نحو الذروة على النقيض من سكان الكهوف، لأن جبال ريفي Ripphés عرفت تلك السنة عقماً كبيراً من حيث الحجارة المزيفة، بسبب فتنة شبت بين البرغاونيين (أي: المتراطنين) والأكورسيين (أصحاب النجدة) جراء تمرد سكان سويسرا، الذين تجمع منهم ثلاثة، ستة، تسعة، إلى أن بلغ العدد ثلاثة، ستة، تسعة، عشرة، للذهاب إلى الحفل، أول حفرة في السنة، لتقديم الحسوة للعجول، والفحم الخالص للفتيات، والعلف للكلاب.

«وطوال الليل لم يفعل الناس، واليد على المبولة، سوى بعث برقيات البريد والسعاة الراجلين والخدم الراكبين، لحجز السفن، لأن الخياطين أرادوا أن يصنعوا من البقايا، التي توفرت لهم، حملاجاً



لتغطية البحر المحيط، الذي كان حابلا بطفل حسب رأي حصاد التبن. لكن الأطباء كانوا يقولون إنه نظراً لبوله لم يجدوا علامة ظاهرة على وقع طائر الحباري لأكل نبات الكرنب الجامد بالخردل، ما عدا لو أن سادتي، سادة البلاط، أصدروا أمراً خفياً إلى الجدري ليكف عن التعلق بدودة القز وهكذا يتجول خلال القداس الرباني[...]»[1].

ليس هناك أدنى صلة منطقية بين صور هذا المقطع كلها. إن خطبة بيزكي هي بالمعنى الصحيح «كلام هفت بلا روية»، إلا أن الصور الأشد تنافراً قد تمت معالجتها وفق طابعها، بروح منظومة الصور الرابليهية كلها: وها هو ماثل أمام أعيننا مشهد غروتيسكي مميز للعالم حيث الجسد الناشئ، الملتهِم والمتغوِّط ينصهر في الطبيعة والظواهر الكونية؛ «جبال ريفي» العقيمة من حيث الحجارة المزيفة، والبحر الحابل بحزمة من نبات الكرنب، بعد أكله لفؤوس بالخردل، وأطباء يفحصون بول البحر («عقدة بانتاغرويل»). ونلاحظ بعد ذلك جميع أصناف الأواني المنزلية والمطبخية واستعمالها الكرنفالي (أي عكس وجهتها): حسوة للعجول، علف للكلاب، فؤوس للأكل.

وأخيراً فإن جميع هذه الصور الغروتيسكية الجسدية الكونية والكرنفالية تختلط بأحداث سياسية وتاريخية (تمرد أهالي سويسرا والرسائل والسعاة لحجز السفن)، كل هذه الصور بل وحتى طابع اختلاطها هي مميِّزة لأشكال الاحتفال الشعبي. إننا نجدها أيضاً في هزليات ومقالب عصر رابليه. لكنها هنا، تابعة لمسارات الموضوع والمعنى (ليس دوماً، في حقيقة الأمر)؛ في المقطع أعلاه، يقود لعباً كرنفالياً بهذه الصور بحرية تامة، دون أن يعيق نفسه بأي حد معنوي. وبفضل ذلك، تنمحي التخوم بين الأشياء والظواهر كلياً وتظهر الخلقة الغروتيسكية للعالم ببروز لافت.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٢١٧ ـ ٢١٨؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص١٦٩ ـ ١٧١.



في وقت شهد تكسيراً جذرياً للوحة العالم التراتبية، وإنشاء للوحة جديدة، في وقت تم فيه تجديد إعادة سبك الكلمات والأشياء والمفاهيم القديمة، اكتسى «الكلام الهفت» أهمية رئيسية بصفته شكل قادر على تحريرها مؤقتاً من صلاتها المعنوية، بصفتها شكل للتجديد المتحرر. إنه نوع من الصوغ الكرنفالي للغة التي تحرره من الجدية الكئيبة وأحادية الجانب لتصور العالم، وكذلك من الحقائق المتداولة ووجهات النظر العادية. إن هذا الكرنفال اللفظي كان يحرر الوعي الإنساني من العوائق الموروثة عن التصور القروسطي، بإعداد جدية واضحة جديدة.

ولنرجع إلى المزج بين الثناء ـ الشتم عند رابليه ولنحلل مثالاً آخراً.

يضم الكتاب الثالث الواقعة المشهورة التي يحتفل فيها بانتاغرويل وبانورج على التوالي بالأحمق تريبولي. ويذكران بهذه المناسبة مائتان وثمانية نعتا تشخص درجة حمقه. وهو أيضاً نوع من الابتهال. والنعوت مستعارة من المدارات الأشد تنوعا: علم الفلك، الموسيقى، الطب، القانون والدولة، قنص الصقور، إلخ. وظهورها غير متوقع مثلما في الابتهال البارودي الذي أتينا على تحليله. هنا أيضاً، كل شيء مزدوج الأضداد، لأن النعوت برمتها، المعبرة عن درجة عليا من الفضيلة، تحتفل بالحمق. بيد أن الجنون، مثلما نعلم، مزدوج الأضداد بدوره. إن من يعتريه الجنون، المهرج أو المغفل، هو ملك العالم بالمقلوب.

في الكلمة «مجنون» مثلما في «خصية» يختلط الثناء والشتم في وحدة لا انفصال لها. إن فهم لفظة «مجنون» تلك وكأنها شتم محض، أو على الضد من ذلك، بصفتها ثناء خالص، (ما يشبه «القديس») يعني هدم معنى هذا الابتهال بأكلمه. وفي موضع آخر، يتم نعت تريبولي بال «المغفل الحكيم» morosophe. كما نعرف الاشتقاق الهزلي الذي أعطاه رابليه لكلمة «فلسفة»، التي هي «غاية الجنون». كل ذلك تلاعب بازدواجية كلمة وصورة «المجنون».



ويصف رابليه مديح تريبولي بال «النقيضة». والنقائض ظاهرة أدبية مميزة جداً للعصر. ولهذه اللفظة، علاوة على معناها النسَّاب الخاص، دلالة مضاعفة: إنها تدل بالفعل على الثناء والشتم في الآن معاً. إن هذه الدلالة الموجودة مسبقاً في الفرنسية القديمة ظلت قائمة في عصر رابليه (مع بعض التخفيف من حدة قيمتها السلبية، أي التثريب). لاحقاً فحسب، انحصر معناها في الثناء وحده.

كانت أشعار النَّقائض منتشرة بكثرة في أدب النصف الأول من القرن ١٦. إذ كان يتم نقض كل شيء على الإطلاق: الأشخاص والأشياء.

لقد كتب كليمان مارو قصيدتين هزليتين قصيرتين: **تيتان الجميل**، **وتيتان الذميم**، وقد أنشأتا نوعاً جديداً من النقائض له وقع عجيب. وأخذ شعراء ذلك العصر بدورهم في التنافس على كتابة النقائض عن مختلف أطراف جسد المرأة: الفم والأذنين واللسان، والأسنان والعينين، والحواجب، إلخ؛ لقد عملوا حرفيا على تفكيك حقيقي لجسدها. بل إن لهجة هذه النقائض، لهجة ثناء وتثريب متهكمين ومألوفين، كانت مميزة للعصر، بما أنها ترسخت في عنصر اللغة الشعبية الذي كان يستمد منه الأدب الطلائعي (وعلى الأخص شعراء مدرسة مارو)أدواته الأسلوبية على نطاق واسع. وقد حافظت النقيضة بقدر يقل أو يكثر على غموض اللهجة والتقدير، أي فيض اللهجة المتناقض؛ كانت تسمح بجعل الثناء ساخراً وذا معنى مضاعف: مدح ما لم تجر العادة على الاحتفال به[1]. لقد كانت النقيضة تقع خارج المنظومة الرسمية للتقديرات المستقيمة والمبيَّنة. كانت ثناء ـ مدحاً متحرراً وله معنى مضاعف. وها هو تعريف هذا الجنس مثلما يقدمه طوماس سيبيي في كتابه **فن الشعر الفرنسي** (١٥٤٨):

(١) هذا هو الطابع الذي يكتسيه احتفاء بانورج بالديون. في الأدب الإيطالي، كان الثناء ذو المعنى المضاعف منتشراً بكثرة أيضاً. انظر بيرني، مديح الديون، ومديح اللعب بالورق.



«النقيضة ثناء أبدي أو ذم مسترسل لما قصد المرء نقضه[...]إذ يتم نقض الذميم والجميل، الخبيث والطيب»[١].

ويشير هذا التعريف إلى ويؤكد بدقة تامة على ازدواجية النقائض الضدية. إن كتاب سيبيي فن الشعر هو فن شعر مدرسة كليمان مارو؛ وبما أنها معاصرة لرابليه فإنها تسمح هي الأخرى بفهمه على وجه أحسن.

تجب الإشارة إلى أن النقائض الشعرية، على الأخص أشعار مدرسة مارو، قد اتخذت أحياناً طابع المدح أو التثريب المستقيمين والخالصين. وتعاظم هذا الانحلال البلاغي بشدة مع نهاية القرن. وخفتت أكثر فأكثر صلته بالنقائض الحماسية الشعبية ومديح الساحة العامة ذي الوجه المضاعف، بينما اشتد تأثير أشكال المديح الهزلي العتيقة[٢] (ذات الصياغة البلاغية).

إن عناصر النقيضة كانت شائعة جداً في أكبر أجناس العصر (القرن ١٥ والنصف الأول من القرن١٦): الأعمال mystères والهزليات. ونجد مديح المغفلين المنجز بواسطة قائمة طويلة من النعوت، مشابه تماماً لمديح تريبولي، مثلاً في عمل القديس كونتان. ويذكر **مونولوغ المغفلين**[٣] حوالي مائة نعت (ثمانية وأربعين بيت تزخر بذلك التعداد

---

(١) طوماس سيبيي، فن الشعر الفرنسي، باريس، كورنلي ١٩١٠.

(٢) يشكل كتاب غريملسهوسن، المضلع الساخر، ١٦٦٦، عينة مفيدة من الثناء ـ الشتم المصاغ بلاغياً في شكل رسالة هزلية وله عنوان فرعي (الحار، البارد، الأبيض، الأسود). في مقدمته يصرح المؤلف بأنه ليس هناك في العالم، باستثناء الرب الخالق، ما يتمتع بالكمال، وأن لا شيء، ما عدا الشيطان، ما يتمتع بكل ذلك الخبث حيث ينبغي الثناء عليه من منظور ما. ويتطرق الكتاب لعشرين موضوع (الانسان، المال، النساء، الأسلحة والبارود، الحرب، الحفل التنكري، الطب، إلخ). كل واحد منها يتم في البدء مدحه ثم تبكيته وفي الأخير يقدم المؤلف ما يشبه الخلاصة.

(٣) مونتيغليون، الديوان، الجزء الأول، ص١١ ـ ١٦.



النقائضي للنعوت). وأخيراً، في **مونولوغ المغفلين الجديد**[1] لا نجد أقل من مائة وخمسين نعت.

وهكذا، نرى أن مدح تريبولي كان تقليدياً جداً وينظر إليه المعاصرون له بصفته أمر طبيعي تماماً (لقد ذكرنا مرات عديدة الأهمية القصوى التي تتمتع بها شخصية المغفل المهرج ونمط الغفلة في ذلك العصر.

ولنتناول الآن النقائض الشعبية بالمعنى الضيق للكلمة. وللحديث على وجه الضبط، فإن التقليد الشعبي كان يشمل على الأرجح التقديرات التي تثني ـ تشتم الموجهة للبلدان الأخرى، والمناطق المتنوعة، والأقاليم، والمدن والقرى؛ نعوت دقيقة جداً ذات دلالة مزدوجة (يتم بسطها بهذا القدر أو ذاك) كانت تلصق بكل واحد منها (مع هيمنة للتشهير، رغم ذلك).

ويرقى أقدم مؤلَّف من هذا الصنف إلى القرن ١٣، وفي عصر رابليه ظهر مؤلَّف جديد عنوانه **أقوال البلد**[2] يقدم خصائص وجيزة، في أغلب الحالات، مجمَّعة حسب قرينة واحدة: الجنسيات، الأقاليم والمدن.

ونجد بقلم رابليه مجموعة من الخصائص التي تكرر النقائض الشعبية. يقول مثلاً: «مخمور مثل انجليزي»؛ وبداية من القرن ١٣، في مؤلَّف قديم، تتميز انجلترا بحبها للشراب: «Li mieldre buveor en Engleterre» «يوجد المولعون بالشراب في انجلترا»[3]. في الفصل الأول من بانتاغرويل يتحدث رابليه عن «خُصى اللُّورين». وكان يتم نقض

---

(١) المرجع نفسه، الجزء الثالث، ص١٥ ـ ١٨.

(٢) المرجع نفسه، ج٥، ص١١٠ ـ ١١٦.

(٣) من المفيد التذكير بأن هذا النسب القديم قد استعمله أيضاً مكسيم مكسيمتش عند ليرمونطوف؛ ونجده أيضاً عند شكسبير (ياغو، عطيل).



السكان لحجم «خُصاهم» الخارق. ويشير رابليه أيضاً إلى سرعة الباسكيين، والحب في أفينيون، وحب الاستطلاع عند الباريسيين: وكل ذلك ليس سوى نعوت النقائض الشعبية. وها هي نقيضة أخرى قديمة بما فيه الكفاية: «الأكثر غباء في بروطانيا Bretagne».

نلاحظ أن النقائض الشعبية مزدوجة الأضداد بعمق. كل أمة، كل إقليم أو مدينة هي الأفضل في العالم لسبب دقيق ما: هكذا، فالانجليز أفضل السكارى، وسكان اللوين الأشد قوة جنسية، وتمتلك أفينيون أفضل النساء تغنجا، والبروطانيون هم الأشد غباء، إلخ، لكن لهذه العلامة، في أغلب الحالات، طابعاً ذا معنيين، أو للدقة أكثر مضاعف (غباء، سكر، إلخ). وأخيراً فإن الثناء والشتم ينصهران في وحدة لا انفصام لها. ويذكرنا غباء البروطانيين على الفور بنقيضة تريبولي الحماسية. لقد جرت العادة على وصف النقائض الشعبية بأنها ساخرة، وذلك صحيح بالمعنى الاغريقي الأصيل للمصطلح، ولكنه خطأ إن منحناه المعنى الجديد، الذاتي أكثر والسلبي. وفي الواقع، للنقائض وجهان[1].

في أعمال رابليه، يتم تمثيل نقائض العصر بنوعيها. ويضم بانتاغرويل النقيضة المنظومة على طريقة مدرسة مارو، والمجازين من جامعة أورليان. علاوة على ذلك، نقائض شعبية (أي نعوت عِرقية) قد تم بثها في كل مكان تقريبا؛ وقد أتينا على ذكر بعضها أعلاه. إن مديح المهرج تريبولي وابتهالات الأخ يوحنا وبانورج البارودية تمثل كشفاً عميقاً لماهية النقائض، ولوجهها المضاعف، ولازدواجيتها كلها،

(١) نهاية القرن القرن ١٩، تم نشر وثائق مفيدة حول الأنساب الحماسية الشعبية بمختلف أقاليم فرنسا. وها هي بعض من تلك الدراسات: هـ. غيديز وب. سيبيو، النسب الحماسي الشعبي بفرنسا، باريس، ١٨٨٤؛ كانيل: النسب الشعبي بالنورماندي، باريس، ١٨٥٧؛ بانكيي: النسب الشعبي بالفرانش ـ كونتي، باريس، ١٨٩٧.



ولفيضها المتناقض. وأخيراً فإن النغمات النقائضية تتسرب إلى كتاب رابليه كله، من البداية إلى النهاية، إنه طافح بعبارات الثناء ـ الشتم ذات المعنى المضاعف.

هناك مقدار معيَّن من المعنى المضاعف يخص مجموعة من الصفات القدحية الخالصة، دون مزج ظاهر بالثناء. وها هي على سبيل المثال واحدة من الفصل ٢٥ من غارغانتويا:

«لم يتنازل الطُّلاميون بتاتاً للرد على طلبهم، والأدهى من ذلك، شتموهم بقبح ونعتوهم بشتى النعوت: الثرثارون، المفلَجون، الشُّقر الظرفاء، الأملاغ، الأقنعة النزقة، السفهاء، الجبناء، الكسلاء، النهمون، الصارخون، المتفاخرون، الأوغاد، الأجلاف، المزعجون، الطفيليون، العتاة، ذووا الخصي الرقيقة، أصحاب اللسان القبيح، الخاملون، الغلاظ، المغفلون، البلهاء، اللصوص، الكلاب اللقيطة، المخادعون، المواخير، مربو الأبقار، رعاة الخراء، ونعوت قدحية أخرى من الطينة نفسها. وأضافوا بأنهم ليسوا أهلا للاكل من زغائف الطلمة الجميلة تلك وبأن عليهم الاكتفاء بالخبز الخشن والفطير»[١].

ولا زلنا نعجب من طول قائمة الشتائم هذه (تسعة وعشرين شتيمة في المجموع). لا يتلفظ بها رجل واحد، بل حشد الطلاميين كله؛ ورغم ذلك فإن هذه الشتائم متفرقة في سلسلة متلاحقة (بينما نطق بها في الوقت نفسه كل الطلاميين). تتكون هذه السلسلة بصفتها كل غير مزدوج الأضداد من شتائم خالصة. لكن داخل هذه السلسلة فإن أغلبية الشتائم مزدوجة الأضداد بما أنها مرتبطة بسمات حيوانية، بعيوب جسدية، بالغباء، بالادمان على الشراب، بالفضلات، والعديد من خصائص منظومة صور الاحتفال الشعبي. إن شتيمة مثل الأقنعة النزقة هي في الوقت نفسه اسم لقناع الكرنفال. بحيث في هذه السلسلة من

(١) الأعمال، لابلياد، ص٧٩؛ كتاب الجيب، المجلد الثاني، ص٢١٣ ـ ٢١٥.



الشتائم التافهة نجد وجه العالم المضاعف، الخاصية المميزة للناس وللأشياء الغائبة عن المنظومة الرسمية للغة التصويرية الأدبية.

ونتناول الآن مظهراً آخر من مظاهر الثناء ـ الشتم عند رابليه: الكتابة الشهيرة المنقوشة على باب ثِليمْ التي بحسبها يُطرد البعض من الدير بينما البعض الآخر مرحب به. بالنظر إلى طابعها، كل كتابة منظومة قد يتم تصنيفها في جنس «الصيحة» أي الصيحات التي كانت تستهل الأعمال والهزليات والتي كانت تدعو ممثلي مختلف المهن والحرف أو المغفلين (في الهزلية). إنه النداء الموجه في الساحة العامة بالأسلوب الرسمي أو البارودي[1]. وفي حقيقة الأمر، إن كتابة ثليم ليست سوى تنويع لهذه «الصيحات» (بغض النظر، طبعاً، عن بنائها في مقاطع منظومة).

وتنقسم الكتابة المنقوشة إلى قسمين: واحد للطرد، والآخر للدعوة. الأول له طابع قدحي خالص، والثاني مدحي. كتب القسم الأول بأسلوب الشتيمة. المقطع الأول، مثلاً، يطرد المنافقين. ويقدم رابليه خمسة عشر اسما («منافقين، متزمتين، اخوة الشيطان العجزة، البؤساء، إلخ») تقريباً كل الألفاظ المتبقية من السلسلة لها صبغة قدحية. («عيوب بغيضة، البغض، الخداع، الازعاج» إلخ). في مقاطع الترحيب (وانطلاقاً من المقطع الخامس)على الضد من ذلك، كل الكلمات المنتقاة هي ذات صبغة امتداحية، متعطفة، إيجابية (رُحماء، سعداء، مؤنسون، رفقاء، حكماء، لطفاء، إلخ). وهكذا تدخل في تعارض مجموعة قدحية وأخرى مدحية. وفي المجمل، فإن الكتابة المنقوشة مزدوجة الأضداد، لكن ليس هناك ازدواجية في الداخل: ولا تخلو كل كلمة إما أن تكون ثناءً حصرياً وإما هي شتم حصري. وفي هذا

---

(١) الهزلية الشهيرة لكاتبها بيير غرانغوار، لعبة أمير المغفلين، تبتدئ بصيحة (نداء) وجه للمغفلين من كل المشارب. راجع، بيكو، مختارات، الجزءالثاني، ص١٦٨.



الصدد نحن أمام ازدواجية ضدية بلاغية وخارجية شيئاً ما. ونجد هذا الصوغ البلاغي للثناء ـ الشتم عند رابليه كلما ابتعد عن أشكال الاحتفال الشعبي والساحة العامة للاقتراب من اللغة والأسلوب الرسميين. إن واقعة دير ثليم تنتمي لهذا الصنف إلى حد ما. ولئن كان هناك عنصر قلب، ولعب بالنفي، وبعض المظاهر الأخرى الخاصة بالاحتفال الشعبي، فإن ثليم في العمق يوطوبيا إنسانوية تعكس تأثير المصادر الكتبية (الايطالية بالأساس).

ونرصد ظاهرة مشابهة هناك حيث يعبر رابليه مباشرة، ويكاد يكون «الكاتب القانوني الرسمي للملك».

يضم الكتاب الثالث (الفصل ٤٧) حواراً بين غارغانتويا وبانتاغرويل يدور حول موضوع من مواضيع الساعة آنذاك: استحالة تكريس زواج شرعي ضد إرادة الأبوين. وفيه نجد مثالاً ساطعاً للصياغة البلاغية المنصبة على مجموعتي الشتائم والمدائح: «وفق القوانين التي أحدثك عنها، لا تجد في ديارهم هَمجي ولا خسيس، مجرم، من يستحق الشنق، نتن، مجذوم، قاطع طريق، لص، متسول، من يستعمل العنف ضد أول فتاة يريد أن يختارها له، ولو كانت من أصل النبلاء، جميلة، ثرية، صادقة، عفيفة بالقدر الذي يسعه خيالك، لاختطافها من بيت أبيها، من حضن أمها، رغم إرادة أهلها، لو لم يستعن الهمجي براهب سيحصل ذات يوم على نصيبه من الغنيمة»[١].

إن مجموعتي المدائح والشتائم تخلو من كل ازدواجية، إنها منفصلة ومتعارضة الواحدة مع الأخرى، وبصفتها ظواهر مغلقة وغيرمنصهرة، فإن متلقيها تم تحديدهم بصرامة. إنها لغة بلاغية خالصة ترسم التخوم الواضحة والثابتة بين الظواهر والقيم. ولا يتبقى من عنصر الساحة العامة سوى طول قائمة الشتائم المبالغ فيه.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٤٩٦؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٤٩١.



إن انصهار الثناء والشتم الذي أتينا على تحليله يكتسي أهمية نظرية كبيرة بالنسبة للتاريخ الأدبي. إن مظاهر المدح والقدح تخص بالطبع كل كلام وكل لغة حية. ليس هناك كلمات محايدة، غير مبالية. لا يمكن أن توجد في الواقع سوى كلمات تم تحييدها على نحو مصطنع. ما يميز الظواهر الأشد قدماً في اللغة هو انصهار الثناء والشتم في الظاهر، وقع الكلمة المضاعف. وبعد ذلك فإن هذا الوقع المضاعف يستمر لكنه يتخذ معنى جديد في المدارات غير الرسمية، المألوفة والهزلية حيث نرصد هذه الظاهرة. إن الكلمة ذات الوقع المضاعف سمحت للشعب الضاحك الذي كان في مصلحته، أقل من أي شيء آخر، أن يستقر النظام القائم ومشهد العالم المسيطر (اللذان فرضتهما الحقيقة الرسمية) بأن يفهم كل العالم في صيرورة والنسبية المرِحة لجميع حقائق الطبقة المحدودة، وحالة عدم الاكتمال الدائم للعالم، والانصهار الدائم للكذب والحقيقة، الشر والخير، الظلمات والنور، الصلافة واللطف، الموت والحياة[١].

إن الكلمة الشعبية ذات الوقع المضاعف لا تنقطع أبداً سواء عن الكل أو عن الصيرورة؛ ولذلك فإن المظهر السلبي والإيجابي لا يبدوان فيها الواحد بعيد عن الآخر، على انفراد، وبطريقة ثابتة: إن الكلمة

---

(١) في قصيدته المنبوذ يتطرق غوته بطريقة مثيرة للاهتمام إلى موضوع الثنوية الجسدية من حيث مظهرها الفلسفي.

ويتم التعبير عن الانصهار بين الثناء والشتم (في علاقة بالألوهية) على مستوى الوقع الموضوعاتي الواحد (وليس الأسلوبي) كما يلي:

سوف أهمس لها بمودة
سوف أصيح فيها بوحشية
ما يمليه علي العقل الجلي
الذي يجيش به صدري
ولتكن هذه الخواطر، هذه المشاعر
ألغازاً إلى الأبد



ذات الوقع المضاعف التي تسعى إلى إيقاف العجلة التي تجري وتدور، كي تجد فيها وتحدد الأعلى من الأسفل، الأمام من الخلف، بل على العكس إنها ترسخ تبادليتها وانصهارها الموصولين. في الكلمة الشعبية يتم التركيز على المظهر الإيجابي (لكن، نكرر ذلك، دون فصله عن السلبي).

في التصورات الرسمية للطبقات السائدة، تكون الكلمة ذات الوقع المضاعف مستحيلة إجمالا، بما أن هناك نخوما صارمة وقارة مرسومة بين كل الظواهر (المنفصلة عن «كل» العالم الذي هو في طريقه إلى أن يصير متناقضا). في مدارات الفن والإيديولوجيا، الرسمية، فإن الوقع الوحيد للفكر وللأسلوب هو ما كان مهيمناً دائماً، تقريباً.

شهد عصر النهضة صراعا حاداً بين الكلمة الشعبية ذات الوقع المضاعف والنزعات المحافظة على الاستقرار في الأسلوب الرسمي ذي الوقع الوحيد. ومن أجل فهم أفضل لظواهر الأسلوب المعقدة والمتعددة في ذلك العصر العظيم، فإن دراسة ذلك الصراع تتمتع بفائدة وأهمية استثنائية (مثل صراع القانون الغروتيسكي والقانون الكلاسيكي الذي يرتبط به).

لقد اشتد هذا الصراع، بالطبع، في الفترات اللاحقة، لكن هذه المرة في أشكال مختلفة، أكثر تعقيداً، وأحياناً كانت مستترة، وعلى أي هذا موضوع يتجاوز إطار دراستنا.

إن الكلمة القديمة ذات الوقع المضاعف هي انعكاس أسلوبي للصورة ثنوية الجسد القديمة. خلال سيرورة تفكك هذه الصورة نستطيع أن نرصد في تاريخ الأدب وأشكال الفرجة، ظاهرة مثيرة ألا وهي ظاهرة الصور الثنائية التي تجسد الأعلى والأسفل، الخلف والأمام، الحياة والموت الموجودة بطريقة شبه منفصلة. والعينة الكلاسيكة الممثلة لذلك هو الثنائي كيشوط ـ سانشو؛ وهذه الثنائيات متداولة اليوم في السيرك، في مسرح الخشبة وفي أشكال هزلية أخرى.



ويشكل حوار هذه الشخصيات ظاهرة مفيدة بما أن الكلمة ذات الوقع المضاعف في طور التفكك الجزئي. إنه في حقيقة الأمر حوار بين الوجه والدبر، الأعلى والأسفل، الولادة والموت. إن المنازعات القديمة والقروسطية بين فصل الشتاء وفصل الربيع، بين الشيخوخة والشباب، الصوم والوفرة، الزمن القديم والزمن الجديد، الآباء والأبناء هي ظواهر مشابهة. وهذه المنازاعات تشكل جزء عضوياً من منظومة أشكال الاحتفال الشعبي، المرتبطة بالتعاقب والتجدد (ويشير إليها غوته في وصفه لكرنفال روما).

إن هذه التمارين (الاحتضار) معروفة في الأدب القديم: لدينا مثلاً مقطع قديم مثير للاهتمام من τριχοριχ، وتعني صراع الصوت الجماعي (الكورس) الثلاثي، الشيوخ، الكهول، والشباب، حيث يدفع كل واحد منهم بحجة خصائص سِنّه[1]. وقد كانت هذه الأصناف من الاحتضار شائعة على الأخص في إسبرطة وفي إيطاليا السفلى (حالياً في صقلية، تشكل عنصراً أساسياً في الاحتفال الشعبي). تلكم هي «احتضارات» أرسطوفان التي تكتسي بالتأكيد طابع تعقيد أدبي. وكانت تنتشر في كل البلدان إبان العصر الوسيط صراعات من هذا النوع، سواء باللغة اللاتينية (مثلاً Conflictus veris et hiemis، صراع الربيع والشتاء) أو على الأخص باللغات العامية.

كل هذه التمارين والصراعات كانت في الأصل عبارة عن حوارت بين قوى وظواهر العصور المختلفة، حوارت الأزمنة، حوارت مِخْوَرَيْ الصيرورة، بداية ونهاية التحول الجّذري؛ لقد كانت تنشئ وتُبَسط، بهذا القدر أو ذاك، أو هي تصوغ بلاغيا الحوار الذي شكل قاعدة الكلمة ذات الوقع المضاعف (قاعدة الصورة ذات الوقع المضاعف). إن هذه السجالات بين الأزمنة والأعمار، وكذلك حوارية الثنائيات، الوجه

---

(١) انظر: Carmina popularia، نشر بيرغك، فر. ١٨.



والدبر، الأعلى والأسفل، كانت تشكل في الظاهر أحد المصادر الفلكلورية للعمل وحواره المميز. لكن هذا الموضوع يتجاوز بدوره إطار دراستنا.

علينا الآن الخروج ببعض الخلاصات من هذا الفصل.

إن آخر ظاهرة قمنا بتحليلها، أي الانصهار بين الثناء والشتم، تعكس على المستوى الأسلوبي الازدواجية الضدية، الثنوية الجسدية واللاكتمال (الدائم) للعالم الذي رصدنا تجلياته في كل خصائص صور المنظومة الرابليهية، بلا استثناء. وهو يشرف على الموت يقوم العالم القديم بإخراج عالم جديد إلى النور. ينصهر الاحتضار مع الولادة في كل لا انفصام له. وقد تم وصف هذه السيرورة في صور «الأسفل» الجسدي والمادي: كل شيء يهبط إلى الأسفل، إلى الأرض والقبر الجسدي، كي يموت فيها وينبعث منها. وهكذا تتسرب الحركة نحو الأسفل إلى كل منظومة الصور الرابليهية، من البداية إلى النهاية. كل تلك الصور تُلْقي، ترمي إلى الأسفل، تسفل، تمتص، تدين، تُشَهِّر (طبورافيا) تميت، تقبر، تبعث إلى الجحيم، تشتم، تلعن، وفي الوقت معاً تخلق من جديد، تخصب، تبذر، تجدد، تولد، تمدح، تحتفل. إنها حركة عامة نحو الأسفل الذي يميت ويخرج إلى النور من جديد في الآن نفسه، يقرب بين الأحداث التي قد تبدو غريبة عن بعضها، مثل المشاجرات والبذاءات والجحيم، وامتصاص الطعام، إلخ.

ينبغي الإقرار بأن صور الجحيم تعتبر أحياناً بدورها عند دانتي تحقيقاً بديهياً للاستعارات القدحية، أي البذاءات، وأننا نشهد أحياناً ظهور نمط امتصاص الطعام علانية (أوغوليو الذي يقضم جمجمة روجييري، نمط المجاعة، فم الشيطان الذي يلتهم يهودا وبروتوس وكاسيوس)؛ ومراراً أيضاً، يحضر الشتم والامتصاص ضمنيا في هذه الصور، لكن في عالم دانتي تكاد ازدواجيتها أن تكون ممحوة كلياً.

إبان عصر النهضة، جميع صور الأسفل، بداية من البذاءات الصلفة



ووصولا إلى صور الجحيم كانت متشبعة بإحساس عميق بالزمن التاريخي، بالإحساس والوعي بتعاقب العصور في التاريخ العالمي. عند رابليه، يخترق مفهوم الزمن والتعاقب التاريخي على نحو عميق ورئيسي بالخصوص كل صور «الأسفل» المادي والجسدي ويمنحها صبغة تاريخية. وتصير الثنوية الجسديةعلى نحو مباشر ازدواجية تاريخية للعالم، انصهار الماضي والمستقبل في الفعل الوحيد لموت هذا وميلاد ذاك، في الصورة الوحيدة للعالم التاريخي الذي يعيش صيرورة عميقة وتجديداً هزلياً. إنه الزمن بذاته، الساخر والمرِح في الآن معاً. الزمن «طفل هيرقليطس المرِح»، الذي يمتلك السيادة على الكون، الذي يشتم ويمدح، يضرب، ويُجَمِّل، يقتل ويخرج إلى النور. إن رابليه يرسم مشهد الصيرورة التاريخية بدقة استثنائية بمقولات الضحك الممكن لوحده إبان عصر النهضة، في فترة عمل السير الكامل للتطور التاريخي على إعداده.

«إن التاريخ يفعل بعمق، يمر عبر العديد من الأطوار حينما يقود إلى القبر شكل الحياة المتقادم. والطور الأخير من الشكل التاريخي الشمولي هو كوميديته. لماذا ينهج التاريخ هذا المسار؟يجب أن يكون كذلك حتى تنفصل الإنسانية عن ماضيها بطريقة مرِحة»[(١)].

إن منظومة الصور الرابليهية، الشديدة السعة والشمولية، تسمح رغم ذلك، بل إنها تتطلب بأن تكون ملموسة إلى الحد الأقصى، مليئة، مفصلة، دقيقة، وراهنية، حاضرة يوميا في وصف الواقع التاريخي المعاصر. كل صورة تجمع داخلها بين شساعة وسعة كونية قصوى، ورؤية ملموسة للحياة، وفردية وخبرة قانونية استثنائية. وإننا سوف نخصص فصلنا الأخير لخاصية الواقعية الرابليهية المثيرة هذه.

---

(١) ماركس وإنجلز. الأعمال الكاملة (بالروسية)، الجزء الأول، ص٤١٨.



الفصل السابع

صور رابليه وواقع عصره

لقد فحصنا إلى حد الآن صور رابليه بالأساس في علاقتها بالثقافة الشعبية، وانصب اهتمامنا في أعماله على الخط الرئيسي العظيم للصراع بين ثقافتين، الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية القروسطية. لقد ذكرنا مرات عدة بأن هذا الخط العظيم كان يلتقي عضوياً مع أصداء الراهن، مع الأحداث الكبرى والصغرى للأعوام والشهور والأيام حيث كان رابليه يكتب أجزاء أعماله المختلفة. ويمكن القول إن الأعمال كلها، من البداية إلى النهاية، خرجت من قلب حياة العصر الذي كان المؤلف مساهماً فعالاً فيه أو شاهداً عليه مهتماً به. إنه يجمع في صوره سعة الشمولية الشعبية الكبيرة والخارقة للعادة، الواحدة ذات الفردية، والحرص على التفاصيل، وما هو ملموس، على الحياة، وواحدة ذات راهنية موغلة إلى حد أقصى، إنها بعيدة إلى ما لا نهاية له عن الرمزية والنزعة الاختزالية المجردة.

نستطيع القول بأن في كتاب رابليه تقترن السعة الكونية للأسطورة بالحس الحاد بالراهنية في لمحة عامة معاصرة، وكذا الحس بالملموس والدقة الخاصة بالرواية الواقعية. خلف الصور التي قد تبدو مغرضة في العجائبية ترسم أحداث واقعية، وتظهر شخصيات حية، وتكمن تجربة المؤلف الشخصية الكبيرة وملاحظاته الدقيقة.

لقد حققت الدراسات الرابليهية في فرنسا إنجازاً عظيماً ودقيقاً هدفه استجلاء الصلة الوثيقة والمتنوعة الموجودة بين صور رابليه وواقع



عصره. ونتيجة لهذه الفعالية استطاعت جمع مدونة وثائق واسعة وثمينة من زوايا عديدة، إلا أن مواد البناء هذه تمت إضاءتها وتعميمها من طرف الدراسات المعاصرة انطلاقاً من مواقف منهاجية ضيقة. إذ نلاحظ فيها هيمنة هاجس السيرة المثير للريبة الذي وفقه تفقد أحداث العصر الاجتماعية والسياسية معناها المباشر، حدتها السياسية، تصير مختنقة، كليلة وتتحول بكل بساطة إلى وقائع سيرية على قدم المساواة مع الأحداث الصغيرة للحياة الخاصة واليومية. وخلف هذا الركام من الوقائع السيرية، المجموعة بدقة متناهية، يختفي المعنى العظيم للعصر وكذلك معنى كتاب رابليه، ويختفي الموقع الشعبي الحقيقي الذي احتله هذا الأخير في صراع عصره.

وفي الحقيقة، فإن بعض الخبراء، وعلى راسهم آبيل لوفران، رائد الدراسات الرابليهية، يولون اهتماماً كبيراً لأحداث العصر السياسية ولانعكاسها في أعمال رابليه. لكن الأحداث، مثل انعكاساتها، لا يتم تأويلها إلا على المستوى الرسمي. بل إن آبيل لوفران ذهب إلى حد اعتبار رابليه كاتب الملك الرسمي.

لقد كان بالفعل كاتبا رسمياً، لكن ليس لدى الملك، وإن كان قد استوعب الطابع التقدمي نسبيا للسلطة الملكية ولبعض أفعال البلاط السياسية. لقد سبق لنا القول بأن رابليه قدم عينات رائعة من الكتابات القانونية الرسمية، انطلاقاً من القاعدة الشعبية للساحة العامة، مما يعني كتابات لم تكن تحتوي على أي ذرة من العقل الرسمي. وبصفة الكاتب، لم يتضامن رابليه أبداً إلى آخر المطاف مع أي من التجمعات المؤسسة في حضن الطبقات السائدة (ومن ضمنها البرجوازية)، ولا مع أي من وجهات نظرها، وأي من تدابيرها، ولا مع أي من أحداث العصر. بينما كان يعرف جيداً فهم وتقييم الطابع التقدمي نسبيا لبعض الوقائع، بما فيها بعض التدابير التي اتخذتها السلطة الملكية، وإن كان قد أشاد بها في كتابه.

ورغم ذلك، فإن هذه التقييمات لم تكن أبداً غير مشروطة، رسمية،



بما أن شكل مدونة الصور الشعبية المشبعة بالضحك المزدوج الأضداد كان يسمح بالكشف إلى أي مدى كان ذلك الطابع التقدمي محدوداً. وبالنسبة لوجهة النظر الشعبية، المعبر عنها في كتاب رابليه، انفتحت آفاق واسعة جداً، تخرق إطار الطابع التقدمي المحدود، الذي وصلت إليه حركات ذلك العصر.

وقد تمثلت مهمة رابليه الأساسية في تكسير اللوحة الرسمية للعصر وأحداثه، وإلقاء نظرة جديدة عليها، وإضاءة تراجيديا أو كوميديا العصر من وجهة نظر الكورس (الصوت الجماعي) الشعبي الضاحك بالساحة العامة. إن رابليه يُسَخِّر كل وسائل مدونة الصور الشعبية الجلية حتى يستخرج من كل الأفكار المتصلة بعصره وبأحداثه كل افتراء رسمي، كل جدية محدودة، تمليهما مصالح الطبقات السائدة. إنه لا يصدق ما يدعيه عصره «فيما يقوله عن نفسه وفيما يتصوره عنها»، إنه يريد كشف معناه الحقيقي بالنسبة للشعب المتعاظم والباقي.

بهدمه للأفكار الرسمية عن العصر وأحداثه، لا يسعى رابليه جاهداً بالطبع لأن يقدم عنه تحليلاً علمياً. إنه لا يتحدث لغة التصورات، بل لغة الصور الشعبية الهزلية. لكن رغم ذلك، بهدمه للجدية الزائفة، الانطلاقة التاريخية الزائفة، فإن رابليه يهيئ المجال لجِدِّية جديدة ولانطلاقة تاريخية جديدة.

سوف نتبع الآن عبر مجموعة من الأمثلة الطريقة التي انعكس بها واقع العصر، بداية من المحيط المباشر للمؤلف ووصولا إلى الأحداث الكبرى.

في بانتاغرويل (الكتاب الأول تأليفا)، يصف فصل ولادة البطل الحرارة المفرطة المخيفة، الجفاف والعطش العام الذي خلفته. وحسب ما قاله رابليه فإن هذه الحرارة دامت» ستة وثلاثين شهراً وثلاثة أسابيع وأربع أيام وثلاثة عشر ساعة وأكثر من ذلك بقليل»[1]. وتخبرنا مذكرات

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٧٨؛ كتاب الجيب، المجلد الأول، ص٦٣.



المعاصرين بأن السنة التي كتب فيها بانتاغرويل (١٥٣٢) شهدت بالفعل جفافاً رهيباً دام ستة أشهر. إن رابليه لم يقم سوى بتضخيم مدته. ومثلما قلنا، فإن الجفاف والعطش العام بثا الحياة في بانتاغرويل، عفريت العمل mystère الذي كان يمتلك القدرة على الإصابة بالعطش، وصنعا شهرة هذه الشخصية.

ونجد في الكتاب نفسه الواقعة حيث يشتري بانورج صكوك غفرانه، مما يسمح له بأن يتجاوز إفلاسه. والسنة التي كتب فيها الكتاب كانت سنة يوبيل استثنائي. فالكنائس التي زارها بانورج قد استفادت فعلاً من حق بيع صكوك الغفران. إلى حد أن الدقة المطلقة للتفاصيل قد تم احترامها مرة أخرى. ونجد في بانتاغرويل المقطع التالي:

«ثم بعد أن قرأ أخبار أسلافه الممتعة، وجد أن جوفروا دو لوزينيون، الملقب بجوفرا صاحب الضرس الضخم، جد ابن عم صهر الأخت الكبرى لعمة نسيب كنتها، قد دُفِن بمَايْزِي وأخذ يوم عطلة لزيارة قبره، مثل أي رجل محترم. انطلق من بواتيي صحبة بعض الرفاق، مروا عبر ليغيجي، لوزينيون، سانسي، سيل، سان ليغير، كولونج، فونتني لوكونت، ومن هناك وصلوا إلى مايزي، حيث زار قبر جوفروا صاحب الضرس الضخم[1] (الكتاب الثاني، الفصل ٥).

حينما شاهد بانتاغرويل تمثال جوفروا الحجري منتصبا فوق قبره، أثاره التعبير الغاضب الذي وضعه النحات على هيئته.

هناك لحظات عجائبية في الواقعة: صورة العملاق بانتاغرويل مسافراً وعلاقات القرابة البارودية مع جوفروا دو لوزينيون. وبقية النص كلها ـ عدد الشخصيات، ذكر المناطق، والأحداث، صورة جوفروا المخيفة وتفاصيل أخرى ـ توافق الواقع بدقة تامة، وتتصل على نحو وثيق جداً بالحياة وبانطباعات المؤلف.

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص١٨٧؛ كتاب الجيب، ص٨٧.



خلال الفترة التي عمل فيها رابليه كاتبا خاصاً لجوفروا ديستساك Geoffroy d'Estissac، أسقف دير وراهب مايزي، كان قد سبق له مرات عديدة أن قام بالسفر من هذه المدينة إلى بواتيي ذهابا وإيابا (وهذا هو مسار بانتاغرويل)، عابراً الأماكن التي ذكرها بدقة. وكان ديستساك يتنقل باستمرار عبر أسقفيته (مثل جميع الأسياد في عصره، كان يحب البناء كثيرا) ويرافقه رابليه دائماً. وهكذا كان يعرف تمام المعرفة البواتو حتى مناطقه النائية جداً. ويذكر في كتابه أكثر من خمسين اسم لمدينة وقرية، بما فيها أصغر القرى النائية. ومن البديهي أنه يعرفها جيداً بدورها.

لقد أمضى رابليه سنواته الأولى في دير أخوة الرباط المتين بفونتني لوكونت؛ هناك، تعرف في المدينة على جماعة من طلبة العلم الرهبان ذوي الأفكار الهومنسية الذين يجتمعون عند المحامي أندري تيراكو André Tiraqueau الذي ظلت تربطه به علاقة صداقة استمرت حتى مماته. قرب ليغيجي، هناك دير أغسطيني، يشرف عليه العالم الراهب أرديون Ardillon الذي سوف يقوم رابليه بزيارات عديدة إليه (هناك، بتأثير من جان بوشي Jean bouchet، كتب أول أشعاره الفرنسية). وبهذا النحو، فإن أرديون وتيراكو هما اسمان حقيقيان لشخصين معاصرين يعرفهما المؤلف).

جوفروا دو لوزينيون، الملقب بجوفروا صاحب الضرس الضخم، جد بانتاغرويل لم يكن بدوره اسما متخيلا، بل هو شخصية تاريخية عاشت في القرن ١٣. كان قد أحرق دير مايزي (لذلك جعله رابليه يبيع الزند في الجحيم، وهو عقاب كرنفالي لما بعد القبر)، لكنه لما تاب، قام بإعادة بنائها وتجهيزها بثراء. ومن أجل شكره، تم نصب تمثال حجري رفيع بكنيسة مايزي لذكراه (بينما كان مدفنه في موضع آخر).

إن عبارة« مخيف» التي تصف هذا التمثال، الذي يتحدث عنه رابليه، يوافق هذا الواقع. وفي الحقيقة، فإن هذا التمثال اختفى، بينما تم العثور على الرأس وحده وسط أنقاض كنيسة مايزي سنة ١٨٣٤،



وهو يعرض حالياً بمتحف نيور. وقد وصفه جان بلاطار على النحو الآتي: «مقطب الحاجبين، نظرته جامحة فاحصة، شارباه منفوشان، فاغر الفم، وأسنانه حادة، كل شيء في هذا الوجه يعبر عن الغضب بسذاجة»[1]، أي ملامح بانتاغرويل الغروتيسكية الرئيسية في الكتاب الأول. أليس من أجل ذلك قام رابليه بمشاهدة ذلك الرأس في كنيسة الدير كل تلك المرات، جاعلا من جوفروا جداً لبانتاغرويل؟

إن هذه الواقعة الصغيرة التي ليست ذات أهمية كبرى مميزة جداً من حيث بناؤها ومضمونها. إن صورة بانتاغرويل الغروتيسكية والعجائبية (بل الكونية حتى) قد تم نسجها بواقع دقيق تماماً ومعروف من طرف المؤلف على نحو وثيق: يسافر إلى أماكن معروفة وقريبة، يلتقي أصدقاءه الخلص، ويرى الأشياء نفسها التي شاهدها بدوره. كما تزخر الواقعة بأسماء الأعلام ـ أسماء المناطق والأشخاص ـ وكلها واقعية تماماً، بل يذهب رابليه إلى حد ذكر عناوين إقامة هذه الشخصيات (تيراكو وأرديون).

إن الواقع الذي يحيط بانتاغرويل يتمتع على هذا النحو بطابع حقيقي، شخصي، وإذا جاز القول، إسمي؛ إنه عالم الشخصيات والأشياء المعروفة فرديا: إذ تم اختزال التعميم المجرد والصياغة النموذجية إلى الحد الأدنى.

ولنذكر أيضاً بطابع الصور الطبوغرافي المحلي. إننا نجده في الأعمال من اقصاها إلى اقصاها. وقد سعى رابليه دوماً إلى أن ينسج حبكة قصته بخاصية محلية واقعية معينة، من هذا الإقليم أو تلك المدينة، بهذه الأعجوبة أو الخرافة المحلية تلك. لقد سبق أن تحدثنا، مثلاً، عن «الجرس» الذي كانت تقدم فيه عصيدة بانتاغرويل، والذي كان يشار به للمؤلف قيد حياته، في مدينة بورج، باسم «زبدية

---

(١) جان بلاطار، مراهقة رابليه في البواتو، ص٣٣.



العملاق». كان بانتاغرويل الصغير مربوطاً إلى مهده. ويذكر رابليه في معرض ذلك بأن إحدى السلاسل توجد بمدينة لاروشيل، والأخرى بمدينة ليون، أما الثالثة فهي بمدينة آنجير. إنها موجودة هناك بالفعل وكان يعرفها كل من عبر تلك المدن. وبمدينة بواتييه، اقتلع غارغانتويا الشاب حجراً من صخرة ضخمة وجعلها مائدة للطلبة. هذا الحجر المشقوق نصفين يوجد إلى غاية اليوم ببواتيي.

إن هذه العناصر المحلية المتفرقة في كل موضع تقريباً تكشف بشدة الطابع الفردي، الإسمي، المنظور، المعروف (إذا جاز لنا التعبير على ذلك النحو) في الكون الرابليهي بأكمله. بل حتى الأغراض ذات الاستعمال المعتاد (مثلاً جرس العصيدة) لها طابع فردي ووحيد. والشأن كذلك بالنسبة للأغراض التي كانت في مِلكية شخصيات تاريخية وظلت محفوظة في المتاحف. وسوف نرجع مرةِ أخرى إلى النموذج الخاص بالصياغة الفردية الرابليهية.

ولننتقل الآن إلى الكتاب الثاني (تأليفا): غارغانتويا. جميع أحداثه (باستثناء الأحداث التي شهدتها باريس) تتم في محيط شينون Chinon، أي موطن المؤلف. كل الأمكنة التي تمثل إطاراً للحدث قد تم ذكرها بدقة تامة، ومن الممكن تحديدها على الخرائط والتصاميم العقارية لذلك العصر. في مركز (الطبوغرافي) الحدث كله هناك، كما نعلم، «إقامة» غرانغوزيي المَلَكية، والد غارغانتويا. في الوقت الحالي، استطاع الباحثون أن يحددوا بدقة ويقين هذه الإقامة، إنها ضيعة لا دفنيير La Devinière، وهي ملكية المحامي أنطوان رابليه، أب الكاتب، وهناك ولد هذا الأخير. إن البيت الصغير المتواضع لآل رابليه ما يزال موجوداً إلى أيامنا هذه. وكذلك الأمر بالنسبة للموقد العتيق الذي كان يجلس عنده غرانغوزيي الشجاع، ويشوي ثمار البلوط في انتظار أن تتفتق قشرتها وهو يحرك النار بالمسحاة ذات الرأس المعقوف، ويقص على أهل بيته حكايات الماضي الجميل، في اللحظة التاريخية التي أتاه فيها خبر الهجوم المباغت الذي قاده بيكركول.



وما إن تم تحديد موقع إقامة غرانغوزيي بصفة نهائية، حتى دبت الحياة في جميع التسميات الجرافية وكل المؤشرات الطبوغرافية بلا استثناء التي قدمها رابليه في وصف الأحداث (التي تقدر بأعداد هائلة). كل شيء كان واقعياً ودقيقاً بحق، حتى التفاصيل الأشد حميمية (التي تم ببساطة تضخيم حجمها). وعلى مقربة من لادفنيير، في الضفة اليسرى من نهر النيغرون Négron يوجد إلى اليوم «مراعي» لا سولسي La Saulsaye التي شكلت إطاراً «لأحاديث السكارى حتى الثمالة» والتي وُلِد فيها غارغانتويا يوم الرابع من فبراير، أثناء عيد ذبح الماشية الكرنفالي. ويفترض آبيل لوفران عن جدارة أن ذلك يوافق تاريخ ومكان ميلاد رابليه الحقيقيين.

وبالمثل فإن كل طبوغرافيا الحرب البيكروكولية كانت هي الأخرى حقيقية ومضبوطة تماماً. سويي، لورني والطريق الرابطة بينهما وفيها نشبت المشاجرة بين الطلاميين ومزاعي الكروم، وادي النيغرون حيث جرت العمليات العسكرية حول لا دفنيير على مساحة ضيقة تحدها من مختلف الجهات لورني، لاروشيل، فوغودري والفوغيون. كل هذا تمت تسميته على وجه تام ومذكور يسمح بتكوين فكرة واضحة ومضبوطة عن الكلمات العسكرية. إن بستان كروم الدير الذي قام الأخ يوحنا المهراس بحمايته ما يزال قائما وكذلك جزء من السور القديم الذي عرفه رابليه. ثم إن الحدث الذي اتخذه بصفته قاعدة للحرب البيكروكولية حدث حقيقي. لقد استعان رابليه بنزاع حقيقي، جرى في موطنه الأصلي والذي اشتركت فيه من جهة أسرة رابليه واصدقاؤه، ومن جهة أخرى، غوشيه دو سانت مارث، سيد لورني، مالك ضيعات الصيد باللوار التي كانت تعيق الملاحة في النهر. وقد نشأ عن ذلك نزاع، ثم محاكمة تواجت فيها الساكنة المجاورة للنهر التي كانت لديها مصالح في الملاحة على النهر، وهذه المحاكمة الطويلة كانت تتوقف طوراً لتستأنف أطوار أخرى، وصارت محاكمة حرجة على الأخص في



خريف ١٥٣٢، التاريخ الذي حل فيه فرانسوا رابليه لزيارة أبيه بلادفينيير، في موسم قطاف الكروم. وهذا الأخير، المحامي أنطوان رابليه، كان خلال فترة معينة صديقاً للسيد غوشي دو سانت مارث، بل إنه تكلف بقضاياه، لكن بعدما دخل هذا الأخير في نزاع مع الجماعات، انضم إليهم. وقد قام بالدفاع عن مصالحهم المحامي غالي Gallet قريب وصديق والد رابليه. وهكذا، أثناء مقامه الصيفي بلادفنيير، وجد فرانسوا رابليه نفسه في قلب الأحداث، بل إنه شارك فيها بقدر ما.

وتزخر الحرب البيكركولية بالإشارات إلى هذا النزاع. بعض الأسماء حقيقية. مثل غالي، الذي يجعل من نفسه نائباً لغرانغوزيي، بالدفاع عن قضيته؛ لقد رأينا أن غالي الحقيقي قد تكلف فعلياً بقضايا الجماعات ضد غوشي سانت مارث. وهو نقيب المحامين برابطة الطلاميين، الذي تعرض للضرب المؤدي للموت، ومسؤول عن اندلاع المواجهات، ويحمل في الكتاب اسم ماركي Marquet. بيد أن ماركي كان صهراً لسانت مارث. في الفصل ٥٧ يعدد رابليه أسماء اثنين وثلاثين ملكية إقطاعية (وهي واحدة من أطول القوائم ـ تسميات خاصة بالكاتب) التي شكلت «الاتحاد القديم»، والتي قدمت يد العون لغرانغوزيي.

ليس هناك أدنى اسم متخيل. كل أسماء المدن والمواقع والحصون والقرى، المجاورة لضفاف اللوار La Loire والفيين La Vienne أو بالقرب منهما، كان في مصلحتها المباشرة أن تنشط الملاحة التجارية على النهر. وقد عقدوا بالفعل حلفا ضد السيد الإقطاعي دو سانت مارث. ومن الممكن جداً أن الشجار بين طلاميي لورني وأصحاب الكروم بسويي قد وقع فعلا. ويذكر آبيل لوفران أن خصومة قديمة ما تزال إلى اليوم مستمرة بين هاتين القريتين، وهي ذكرى غامضة لعداوة قديمة.

وهكذا فإن الوقائع الرئيسية في غارغانتويا تتم في الواقع داخل العالم المنظور والمعروف على نحو وثيق من طرف البيت العائلي ومحيطه المباشروقد تمت إعادة تشكيل طبوغرافيتها بتفاصيلها الصغرى وبدقة



استثنائية. ويمتلك هذا العالم كله ـ بداية من الأغراض وصولاً إلى الشخصيات ـ طابعاً فرديا، اسميا، وملموس تماماً. إن أحداثاً عجائبية، مثلاً حكاية الحجيج الذين تم ابتلاعهم رفقة الخضر الطازجة وغرقوا في البول، وقعت في باحة وبستان ضيعة لا دفنيير، وتمت الإشارة إليها بكل الدقة الطبوغرافية المطلوبة (والتي ظلت محفوظة تقريباً دون تغيير إلى أيامنا هذه).

كل الوقائع الأخرى، وقائع هذا الكتاب أو الكتابين المواليين، لديها الطابع نفسه. وقد استطاعت الدراسات الرابليهية أن تكتشف خلف أغلبيتها الأماكن والشخصيات والأحداث الواقعية. وبالتالي فإنه قد تم تحديد هوية الكثير من شخصيات الكتاب الثالث: هِيرْ تْريبا هو كورنيي أغرِيبا؛ وعالم اللاهوت هِبوطادي، هو لوفيفر ديطابل؛ والشاعر روميناغروبيس هو جان لومير؛ والدكتور رونذِبليس هو الطبيب روندلي، إلخ. وقرية بانزولت (واقعة عرافة بانزوست) قد وجدت وما تزال موجودة دائما؛ وقد عاشت هناك عرافة مشهورة في زمانها بالفعل؛ وما يزال الناس يشيرون اليوم إلى المغارة والصخرة حيث كانت تقيم، حسب الخرافة.

ونستطيع قول مثل ذلك عن الكتاب الرابع، وإن كان الخبراء هذه المرة لا يتوفرون على مواد بناء بثراء ودقة ما توفر للكتابين الأوليين. ولنكتف بمثال واحد: حكاية مقلب المعلم فرانسوا فيون. وتتم أحداث هذا «المقلب التراجيدي» بسان ميكسان (في إقليم البواتو الذي كان يعرفه رابليه جيدا). في ضواحي هذه المدينة الصغيرة ظل قائماً، منذ عصر رابليه، الصليب الذي يحاذي الطريق ويشير إليه قائلاً بأن دماغ طابكو سقط «قرب صليب أُصانيير». من الممكن أنه إضافة إلى المصادر الكتابية، فإن هذا الخبر قد تم استلهامه من حكاية محلية ما، بما أن إحدى الأبرشيات الأكثر قربا من سان ميكسان ما تزال تحمل اسم «أبرشية الراهب الميت».



ولنكتف بهذه الأمثلة، التي تضيء بما فيه الكفاية جانباً مهما من الصور الرابليهية: علاقتها بالواقع الفعلي.، القريب مباشرة من المؤلف. إن الموضوع الفوري للوصف، المستوى الأول لجميع الصور، هو عالم الأمكنة المأهولة المألوفة والأشخاص الأحياء والمعروفين، والأغراض التي تمت مشاهدتها وجسّها.

في هذا العالم الفوري، كل شيء فردي، وحيد، وتاريخي. أما العام والاسم النكرة فهو ضئيل، كل شيء يريد، إذا جاز القول، أن يصير اسم عَلَم. ومن المميز الإشارة إلى أنه حتى في حالة التشبيهات والمقابلات، يسعى رابليه دائماً إلى ذكر الأغراض والأحداث الفردية، الوحيدة في الحكاية. مثلاً أثناء المأدبة التي أعقبت شوي الفرسان، حينما يقول بانتاغرويل أنه من المفيد تعليق أجراس إلى الفكين اللذان يمضغان، فإنه لا يكتفي بالحديث عن الأجراس بصفة عامة، بل إنه يذكرها بالاسم: أجراس بواتييه، تور وكومبري

مثال آخر. في الفصل ٦٤ من الكتاب الرابع نجد هذا التشبيه: «قام الأخ يوحنا، بمساعدة كبار الخدم وضباط الصف والخبازين، السقائين، الضباط القصابين والقساطين والذواقين بإحضار أربع قطع من لحم الخنزير المقدد يقشعر لها شعر الرأس، من شدة ما كانت كبيرة فقد ذكرتني بقلاع تورينو Turin الأربع»[1].

نستطيع ذكر أمثلة لا نهاية لها من هذا النوع. في كل موضع، تنزع صور رابليه نحو الأغراض المشاهدة شخصياً والفريدة تاريخياً (إن تشكيلة من هذه الظاهرة هي نزوعها الخاص، وذلك أمر يتقاسمه مع عصره، نحو الأعاجيب، والنوادر والمسوخات.

تجدر الإشارة إلى أن جل الأشياء المذكورة أعلاه ما تزال مرئية إلى اليوم. وهكذا نستطيع زيارة «الإقامة المَلَكية» لغرانغوزيي وبيت أهله،

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص٧١٨؛ كتاب الجيب، ص٥٥٩.



رمز السياسة السلمية، بستان دير الأخ يوحنا، ومشاهدة الرأس الحجري لجوفروا صاحب الضرس الضخم، والمائدة الحجرية الخاصة بمآدب طلبة بواتيي، وصليب سان ميكسان الذي بالقرب منه تبعثر مخ طابكو.

ورغم ذلك فالواقع المعاصر الذي عكسه رابليه لا يتوقف عند هذا العالم الفوري المباشر (وللدقة أكثر هذا العالم المصغر)، عالم الأماكن المأهولة، والأشياء المرئية، والشخصيات المعروفة. وذلك ليس إلا مستوى الصور الأقرب منه (من شخصه وحياته وبصره). وخلفه ينفتح مستوى آخر، أكثر اتساعاً، وذو أهمية تاريخية أكبر، يدخل في ذلك الواقع المعاصر، لكن يتم قياس ذلك على درجة مغايرة.

ولنرجع إلى الحرب البيكركولية، وهي تعتمد في صورها، كما قلنا، نزاعا إقليميا، بل شبه عائلي. تتواجه فيه الجماعات الواقعة على ضفاف اللوار مع سانت مارث، المجاور لأنطوان رابليه. إن حصنه هو الفضاء الضيق للضواحي التي تحيط لادفنيير مباشرة. إنه المستوى الأول لصور الحرب البيكركولية، الذي اجتازه رابليه، وألفته نظراته، ولمسته يداه، والذي ارتبط عنده بأقاربه وأصدقائه.

لكن معاصري المؤلف وخلفه المباشرون لم يتعرفوا في شخص بيكركول على غوشي دو سانت مارث، بل رأو فيه شارلكان (شارل الخامس)، وجزئياً أيضاً باقي الملوك المعتدين في ذلك العصر، لويس سفوررزا، فردنان داراغون. وقد كان معاصروه على حق في ذلك. كل أعمال رابليه متصلة على نحو وثيق بالأحداث والقضايا السياسية لعصره. إن الكتب الثلاثة الأولى (خاصة غارغانتويا والكتاب الثالث) ترتبط بالصراع بين فرنسا وشارلكان. وعلى الأخص، فالحرب البيكركولية تعتبر صدى مباشر لها.

هناك مثلاً في المشهد البديع لمجلس حرب بيكركول عنصر هجاء مباشر لسياسة الغزو التي قادها شارلكان. ويعد هذا المشهد رداً من رابليه على المشهد المماثل له في يوطوبيا طوماس مور Thomas More،



الذي يلصق بفرانسوا الأول مزاعم الهيمنة العالمية والعدوان. وقد رد رابليه هذه الاتهامات إلى شارلكان. إن مصدر خطاب أولريتش غالي، الذي يتهم بيكركول بالعدوان ويدافع عن سياسة غرانغوزيي السلمية، كان هو الخطاب المماثل عن أسباب الحرب بين فرنسا وشارلكان الذي وجهه إلى الأمراء الألمان غيوم دو بيلي Guillaume du Bellay، مُجير رابليه فيما بعد وصديقه.

في عصر رابليه كان مشكل تحديد المعتدي يطرح على نحو حاد وبصيغة ملموسة تماماً عقب الحروب بين شارلكان وفرانسوا الأول. ولقد خصصت لهذه القضية مجموعة من الأعمال المجهولة، مصدرها محيط الأخوين دو بيلي، الذي كان ينتمي إليه رابليه بدوره.

وتعتبر صور الحرب البيكركولية صدى للموضوع السياسي لراهنية المعتدي. وقد قدم لها رابليه الحل من وجهة نظره، ومن خلال شخصية بيكركول ومستشاريه أبدع رابليه النموذج الخالد للسياسي العسكري المعتدي. من المؤكد إطلاقاً أنه منحه بعض ملامح شارلكان. وتلك الصلة بقضايا الساعة السياسية تخلق المستوى الثاني: مستوى الراهن السياسي.

لكن في القرن ١٥ و١٦ كانت مسألة الحرب والسلم تطرح بطريقة أساسية وشاملة جداً أكثر من مسألة المعتدي في نزاع عسكري معَيَّن، وهذه مسألة جزئية جداً. يتعلق الأمر بحق المبدأ بالنسبة للحكام والشعوب في قيادة الحرب، بالتمييز بين حروب عادلة وأخرى جائرة. كما كان يتم فحص قضايا تنظيم العالم في مجموعه. ويكفينا ذكر طوماس مور وإراسموس.

إن صور الحرب البيكركولية ترتبط على نحو وثيق بالقضايا السياسية للعصر، الأوسع التي لها قيمة المبدأ. وهكذا يتسع مستواها الثاني ويتعمق.

بالطبع، مستوى الصور الثاني كله هو أيضاً ملموس، فردي،



وتاريخي. ليس هناك تعميم أوتخصيص مجرد، إنه الصوغ الفردي على درجات تاريخية وذو معاني أوسع. من الشخصية الممحوة ننتقل إلى الكوني الكبير (وليس إلى نموذج مجرد)؛ إن بنية الصغير تتكرر في الكبير.

وخلف المستوى الثاني، يبرز الأخير ـ والثالث ـ مستوى صور الحرب البيكركولية؛ جسد العمالقة الغروتيسكي، صور المآدب، الجسد المقطع، أمواج البول، تحول الدم إلى خمر والمعارك إلى ولائم، خلع الملك بيكركول من عرشه، إلخ، أي المستوى الكرنفالي والشعبي للحرب.

ويعتبرهذا المستوى الثالث بدوره فردي وملموس، لكن يتعلق الأمر بالفردية الأوسع، التي تضم الكل، الشمولية. في صور الاحتفال الشعبي لهذا المستوى يتجلى المعنى الأعمق للسيرورة التاريخية التي لا تتجاوز إلى حد بعيد تخوم المرحلة المعاصرة بالمعنى الضيق للكلمة فحسب، بل عصر رابليه بأكمله. إنها تكشف عن وجهة نظر الشعب في الحرب والسلم، في المعتدي والسلطة والمستقبل. وعلى ضوء وجهة النظر الشعبية تلك التي تشكلت ودافعت عن نفسها طوال آلاف السنين، نجد انكشاف النسبية المرِحة، سواء المتعلقة بالأحداث أو بكل القضايا السياسية للعصر. في هذه الأخيرة، لا تنمحي الاختلافات بالطبع بين ماهو عادل وماهو جائر، صحيح وخطأ، تقدمي ورجعي، من وجهة نظر العصر المعني، والمرحلة المعاصرة الفورية، لكن هذه الفوارق تفقد طابعها المطلق، وجديتها المحدودة وأحادية الجانب.

إن شمولية الاحتفال الشعبي تخترق صور رابليه كلها، إنها تؤوِّل وتعيد لهذا الأخير أدنى تفصيل وأدنى حدث. كل الاشياء والتفاصيل الطبوغرافية المعروفة، المرئية، الفردية والمفردة، التي تملأ المستوى الأول من الصور، يتم إرجاعها إلى كلية العالم، الكبير، الفردية، الثنوي الجسد، في حالة الصيرورة التي تتجلى في تدفق المدائح



والشتائم. في هذه الظروف، لا يمكن أن يتعلق الأمر بتفريق طبيعوي للواقع، ذي النزعة المغرضة المجردة.

لقد تحدثنا عن صور الحرب البيكركولية؛ وفي حقيقة الأمر كل صور رابليه تمنح للواقع مستوى ثاني موسَّع، كلها مرتبطة بأحداث سياسية وبقضايا العصر.

لقد كان رابليه يعرف حق المعرفة كل قضايا السياسة العليا في عصره. وتشير سنة ١٥٣٢ إلى بداية علاقاته المتينة بالأخوين دو بيلي اللذان كانت لهما مكانة مرموقة في الحياة السياسية إبان حكم فرانسوا الأول، إذ كان جان دو بيلي يدير مكتب الدعاية الدبلوماسية والأدبية التي كانت تحظى في ذلك الوقت بأهمية استثنائية. والكثير من المنشورات التي ظهرت في ألمانيا وهولندا وإيطالية، وبطبيعة الحال في فرنسا قد ألفها أو أوحى بها الأخوان دو بيلي اللذان كان لهما كُتَّاب دبلوماسيون وأدباء في جميع البلدان.

ولأنه كان يلازمهما كثيراً فقد استطاع رابليه أن يطلع على السياسة الكبرى، وإذا جاز القول الطازجة. لقد كان اطلاعه بالعديد من مشاريع النظام الملكي وخططه السرية التي أنجزها الأخوان دو بيلي. لأنه رافق جان في ثلاثة من أسفاره إلى إيطاليا مكلفاً بمهام دبلوماسية لدى البابا ذات الأهمية الكبرى. كما صاحب غيوم أثناء الاحتلال الفرنسي لاقليم بييمونتي Piémont. وحضر في الجناح الملكي اللقاء التاريخي بين فرانسوا الأول وشارلكان في إيغمورت Aiguesmortes. وهكذا كان شاهد عيان على منجزات سياسية رئيسية في عصره والتي تمت أمام ناظريه وبحضوره.

انطلاقاً من غارغانتويا (الكتاب الثاني زمنيا) فإن قضايا الراهن السياسي تلعب دوراً جوهرياً. إلى جانب الأحداث السياسية المباشرة تزخر الكتب الثلاثة الأخيرة بالإشارات الواضحة بالنسبة لنا، بهذا القدر



أو ذاك، إلى مختلف الأحداث السياسية وإلى عدد من رجال الدولة في ذلك العصر.

ولنفحص الموضوعات الرئيسية في الكتاب الثالث والكتاب الرابع.

لقد سبق لنا القول إن الصورة المركزية في استهلال الكتاب الثالث، أي حماية كورانثيا، تعكس التدابير الدفاعية التي اتخذتها فرنسا حينذاك، وخاصة من قبل باريس، بعد تردي العلاقات مع الامبراطور. لقد تم وضع تلك التدابير على يد جان دو بيلي، والظاهر أن ذلك تم أمام أنظار رابليه. الفصول الأولى من الكتاب الثالث المخصصة لسياسة بانتاغرويل الحكيمة والإنسانية في الأراضي التي سلبها من الملك أنارش، تشكل احتفالاً شبه مباشر بسياسة غيوم دو بيلي في البييمونت Piémont . أثناء احتلال هذا الاقليم كان رابليه ملحقاً بشخص غيوم دو بيلي بصفته كاتبه وأمين سره، وهكذا استطاع أن يكون شاهد عيان على كل تدابير راعيه.

وكان غيوم دو بيلي حاكم دولنجي من الرجال المرموقين في زمانه، الوحيد في عصره الذي لم يمنع رابليه نفسه، هو المتطلب، برجاحة عقله التي لا تلين، من أن يكن له كل التقدير. إن شخصية حاكم دولونجي طبعته بشدة وخلفت أثرها في أعماله.

لقد كان رابليه لا يفارق غيوم دو بيلي في المرحلة الأخيرة من عمله السياسي؛ وحضر موته، وكفن جثمانه ورافقه إلى داره الآخرة. وقد ذكر اللحظات الأخيرة من حياة سيد دولنجي في الكتاب الرابع.

لقد حظيت سياسة غيوم دو بيلي في البييمونت بتعاطف كبير من رابليه. حيث أن دو بيلي سعى قبل كل شيء إلى استدرار عطف سكان المناطق المحتلة؛ كان يريد الرفع من مستوى الاقتصاد البيدمونتي: وحرم بالتالي على الجيش قمع السكان وأخضعه للانضباط الصارم. أكثر من هذا، بعث دو بيلي إلى البييمونت بمقادير هائلة من القمح تم توزيعها على السكان، ولذلك الغرض أنفق ثروته الشخصية كلها



تقريبا[1]. وقد كان ذلك أمر غير مسبوق ولا يصدق حينها بالنسبة لطرق الاحتلال العسكري. ويصف الفصل الأول من الكتاب الثالث سياسة سيد دولنجي البيدمونتية، والنمط الأساسي فيها هو الخصوبة والوفرة لدى عموم الشعب. ويبتدئ بخصوبة الطوباويين (رعايا بانتاغرويل)، ثم يشيد بسياسة الاحتلال عند دو بيلي (بانتاغرويل في هذا الصدد):

«سوف تلاحظون هنا إذن أيها الندامى أن طريق حفظ وحماية البلدان حديثة العهد في الغزو ليست (مثلما زعمت ذلك بعض العقول المستبدة عن جهل لهلاكها وانعدام شرفها) هي نهب وقهر وسحق وتخريب وبلبلة وحكم الشعوب بقوة السياط الحديدية؛ باختصار، أكل الشعوب وافتراسها، مثل ذلك الملك الظالم الذي يطلق عليه هوميروس اسم Démovore أي مفترس الشعب. وحول هذا الموضوع، لن أكبدكم عناء الانصات للحكايات القديمة، لكن سوف أنعش ذاكرتكم فقط بما رآى آباءكم من ذلك، وأنتم إن لم تكونوا شبابا. مثل طفل حديث الولادة، ينبغي إرضاعها، هدهدتها، تسليتها. مثل شجرة حديثة الغرس، ينبغي دعمها، توطيدها، حمايتها ضد كل العواصف، والاعتداءات والكوارث. ومثل مريض خرج لتوه من مرض مزمن وشديد، ويتماثل إلى الشفاء، ينبغي الرفق بها، وحمايتها وتقويتها»[2].

نلاحظ أن الإشادة بالمنهج السياسي مشبعة إلى حد كبير بتصور الاحتفال الشعبي الذي بحسبه يولد الجسد ويتغذى وينمو ويتوالد. إن النمو والتجدد نمطان مهيمنان على صورة الشعب. الشعب هو الطفل حديث العهد بالولادة الذي يسقى الحليب، هو الشجرة التي تم غرسها حديثا، البدن المتماثل إلى الشفاء الذي يتجدد. حاكم الشعب هو الأم

(١) بعد موته، لم يتبق لورثته شيء تقريبا، حتى المنحة التي كان يقدمها لرابليه قطعت عنه نظرا لغياب الموارد.
(٢) الأعمال، لابلياد، ص٣٣١؛ كتاب الجيب، المجلد، الثالث، ص٧١ ـ ٧٣.



التي ترضِع، البستاني، الطبيب الذي يعالِج، أما الحاكم الشرير فهو يتلقى بدوره تعريفا غروتيسكيا وجسديا. إنه «مفترس الشعب»، من يلتهم الشعب.

إن هذه الصور الرابليهية الخالصة، وفي الآن نفسه الكرنفالية للشعب وللحاكم توسَّع وتعمِق على نحو فريد مسألة ذات راهنية سياسية كبرى، مسألة الاحتلال البييمونتي. إنها تجعل هذا العنصر مساهما في «كلية» العالم الكبرى، ذلك العالم المتنامي والمتجدد.

ومثلما قلنا ذلك، فإن حاكم دو لونجي قد خلف أثراً عميقاً في الكتاب الثالث والكتاب الرابع. إن استذكار شخصه ولحظاته الأخيرة يلعب دوراً جوهرياً في فصول الكتاب الرابع المخصصة لموت الأبطال والذي من خلال وقعه الذي يكاد يكون جدياً تماماً، يقطع بشدة مع بقية الأعمال. إن الخلفية المستقاة من بلوطارك تقترن بصور الشعر البطولي السَّلتي لحلقة الأسفار في بلاد الموت بالشمال الغربي (وخاصة حلقة سفر القديس براندان. جميع الفصول التي تحكي موت البطل هي أشبه بالترحم على روح حاكم دولنجي.

أكثر من ذلك، فهذا الأخير أوحى له بشخصية بطل الكتاب الثالث والكتاب الرابع، أي شخصية بانتاغرويل الذي لم يعد يشبه عفريت العمل mystère الذي يسبب العطش للناس، بطل الطرائف المرحة، ويصير على حد كبير تجسيداً مثالياً للحكيم والحاكم، وها هو بورتريه الشخصي في الكتاب الثالث:

«لقد سبق وقلت لكم وسأعيد: إنه كان أفضل رجل قصير وأكبر رجل قصير تمنطق بسيفه: كان ينظر لكل الأشياء بعين الرضا، ويؤول كل أمر إلى الاتجاه الصحيح، لم يكن يغتم لشيء، كما لو يغضب من شيء؛ هذا وإنه كان سيطرد نفسه تماماً من رحاب العقل لو أنه، خلافاً لذلك، كان حزينا أو مُعَنًى، إذ لا شيء مما تحت الشمس والسماوات



بكل أبعادها: من علو، وعمق، وطول، وعرض، يستحق أن يستنهض أهواءنا ولا أن يبلبل حواسنا وعقولنا»[1] (الكتاب الثالث، الفصل الثاني).

إن الملامح الكرنفالية والأسطورية للشخصية قد تم تلطيفها. وصارت إنسانية أكثر وبطولية، وفي الوقت نفسه اتخذت طابعاً مجردا، امتداحيا وبلاغيا. والظاهر أن هذا التحول قد نجم عن الانطباعات التي خلفها حاكم دولنجي الذي سعى رابليه إلى تخليد صورته في كتابه بانتاغرويل.

لكن لا يجب المبالغة في المطابقة بين بانتاغرويل وحاكم دولنجي؛ إنه لم يكن أبداً سوى عنصر من عناصر الشخصية التي تظل قاعدتها مستعارة من الفلكلور، وبالتالي هي أوسع وأعمق من الإشادة البلاغية بحاكم دو لنجي.

ويزخر الكتاب الرابع بالإشارات إلى أحداث سياسية معاصرة وإلى قضايا الراهن (آنذاك). لقد رأينا بأن حتى مسار رحلة بانتاغرويل إلى بلاد الموت والبعث الطوباوي يقرن طريق السِّلْتِيين القديم المؤدي إلى بلاد الموت والبعث، بالاستكشافات الاستعمارية المنجزة ذلك العصر، بمسار جاك كارتيي.

وحينما كان رابليه منشغلا بتأليف الكتاب الرابع، كان صراع فرنسا ضد مطالب البابا قد استفحل مما فرض انعكاس ذلك في الفصول حول المراسيم. في تلك الفترة، صارت شبه رسمية وتوافق سياسة النظام الملكي ببلاد الغال. لكن عندما نشر الكتاب كان المشكل مع البابا قد تمت تسويته، وبالتالي فإن موقف رابليه الدعائي جاء متأخراً بعض الشيء.

كما نجد إشارات إلى أحداث سياسية راهنية في الكثير من وقائع

---

(١) الأعمال، لابلياد، ص، ٣٣٥؛ كتاب الجيب، المجلد الثالث، ص٨١.



الكتاب الرابع، واقعة حرب الدمى (صراع أتباع كالفان بجنيف) وواقعة العاصفة (مَجْمَع ترانت concile de Trente).

ولنحصر اهتمامنا في الوقائع المذكورة. إنها كافية للشهادة على مدى انعكاس الراهني السياسي وأحداثه ومهامه وقضاياه في أعمال رابليه. إن كتابه بمثابة «لمحة عامة»، لشدة ما هو راهن ومواكب لليومي. وفي الوقت نفسه، لا يمكن مقارنة القضايا الأعمق والأوسع التي يعالجها بأي لمحة عامة، إنها تتجاوز بكثير حدود الفترة المعاصرة الفورية بل حدود العصر كله.

في الصراع الذي كانت تخوضه قوى عصره، كان رابليه يحتل مواقع متقدمة وتقدمية جداً. بالنسبة له، كان النظام الملكي يعتبر تجسيداً للمبدأ الجديد الذي بيده المستقبل التاريخي الفوري، مبدأ الدولة الوطنية. ولهذا السبب كان يغتاظ على حد سواء من مزاعم البابوية ومن ادعاءات الامبراطورية حول سلطة عليا تسمو على الأوطان. لقد كان يرى في مزاعم البابا والامبراطور ذلك ماضي القرون القوطية المائت، بينما كانت الدولة الوطنية في نظره هي المبدأ الجديد والفتي لحياة الشعب التاريخية والدولتية. ذلك كان موقفه المباشر والجدي على نحو تام في الوقت معاً.

كما أن موقفه في مجال العلم والثقافة كان مباشراً أيضاً، جازما ورصينا؛ لقد كان مدافعاً بوثوق عن التعليم الهومنسي بمناهجه وتقديراته الجديدة. وفي المجال الطبي، كان يطالب بالعودة إلى مصادر الطب القديم الحقيقية: أبقراط وجالينوس، وكان معادياً للطب العربي الذي كان يحرف التقاليد القديمة. وفي مجال القانون كان يطالب أيضاً بالعودة إلى مصادر القانون الروماني القديمة، التي لم تحرفها التأويلات الغريبة لمفسري العصر الوسيط الجُهَّال. وفي فن الحرب، في كل الميادين التقنية، في قضايا التربية والمعمار والرياضة، واللباس، وقضايا الحياة اليومية والطبائع، كان مؤيداً بوثوق لكل التجديدات الطلائعية، لكل ما



يفد من إيطاليا في تدفق زخار لا يمكن وقفه. في كل الميادين التي خلفت آثاراً في أعماله (وهي أعمال موسوعية بحق)، كان في طليعة رجال عصره. ميزه حس استثنائي بالجديد، ليس فحسب التجديد والموضة، وإنما الجديد الجوهري الذي كان يولد فعلاً من موت القديم، والذي ينتمي حقاً للمستقبل. إن قدرته على الإحساس بهذا الجديد الجوهري، الناشئ، وانتقاؤه وإظهاره كانت متطورة على نحو خاص.

لقد عبر رابليه مباشرة ودون لبس عن مواقف طلائعية كان يطالب بها في ميادين السياسة والثقافة والعلوم والحياة اليومية، في مقاطع مختلفة من كتابه وفي وقائع مثل واقعة تربية غارغانتويا، دير ثليم، رسالة غارغانتويا إلى بانتاغرويل حول المفسرين القروسطيين للقانون الروماني، وحوار غرانغوزيي مع الحجيج، والإشادة بسياسة بانتاغرويل الاستعمارية، إلخ. وبهذا القدر أو ذاك فإن كل الوقائع بلاغية، إذ أن اللغة الكتابية والأسلوب الرسمي للعصر يهيمنان فيها. إننا نسمع هنا العبارات المباشرة والتي تكاد تكون جدية كلياً. إن هذه العبارات الجديدة، الطلائعية هي آخر صيحة في تلك الفترة. وفي الوقت نفسه إنها عبارات المؤلف الجدية حقاً.

وحتى لو لم يكن في أعمال رابليه وقائع أخرى، عبارات أخرى، لغة أخرى وأسلوب آخر، فإنه مع ذلك يعتبر واحداً من هومنسيي عصره الطلائعيين، لكن هومنسي عادي، وإن من القيمة الممتازة، واحداً من عيار غيوم بودي Guillaume Budé . لما كان هو ذاك الرابليه العبقري الذي لا نظير له.

آخر صيحة العصر، المؤكدة على نحو جدي وصادق، ما كانت صيحة رابليه نفسه الأخيرة. ومهما كان تقدميا، فإنه كان يعرف حدود أفكاره، ومع أنه صاغ بجدية آخر صيحة في العصر، فإنه كان يعرف حدود جديته. آخر صيحة حقيقية لدى رابليه، هي الكلام الشعبي



المرِح، المتحرر، الواضح على الإطلاق، الذي لا تغريه الجرعة المحدودة من الروح التقدمية والحقيقة السهلة المنال بذلك العصر.

آفاق المستقبل، الأبعد من ذلك بكثير، كانت تنفتح لهذا الكلام الشعبي المرِح ولو أن الملامح الإيجابية ظلت فيه دائماً طوباوية وغير دقيقة. كل طابع محدَّد ومكتمل، سهل المنال في ذلك العصر كان إلى حد ما هزليا، لأنه كان محدوداً على أية حال. كان الضحك مرِحاً لأن كل تعيين محدود (وبالتالي كل اكتمال) يؤدي إلى ولادة إمكانات جديدة بموته وتفككه.

ولهذا السبب لا ينبغي البحث عن صيحة رابليه الأخيرة في الوقائع المذكورة المباشرة والتي تمت صياغتها بلاغيا، حيث للكلام تقريباً توجه ومعنى وحيد، يكاد يكون جدياً بالكامل، لكن بخلاف ذلك في عنصر صور الاحتفال الشعبي الذي تنغمس فيه هذه الوقائع (لأنها ليست أحادية الجانب وجدية على نحو محدود إلى آخر المطاف). ومهما كان رابليه جدياً في هذه الوقائع وفي تصريحاته المباشرة وذات المعنى الواحد، فإنه يترك فجوة مرحة تطل على مستقبل بعيد جداً يسخر من الطابع التقدمي النسبي والحقيقة النسبية، اللذان يرقى إليهما عصره والمستقبل المباشر، المرئي. وهذا هو السبب الذي يجعل رابليه لا يقول أبداً ما عليه قوله في تصريحاته المباشرة. بالطبع، لا تعتبر تلك سخرية روائية، إنها السعة والاستلزام الشعبيان، اللذان ورثهما مع كل منظومة الأشكال والصور الهزلية للاحتفال الشعبي.

وهكذا، فإن واقع العصر، الذي ينعكس كلياً وعلى نطاق واسع في أعمال رابليه، تضيئه صور الاحتفال الشعبي. وعلى ضوئها، حتى أفضل الآفاق تبدو، بالجملة، محدودة وبعيدة عن المُثُل والتطلعات الشعبية، المتجسدة في صور الاحتفال الشعبي. لكن ونتيجة لذلك، فإن الواقع المعاصر لم يفقد شيئاً من طابعه الملموس، من حيويته. وعلى الضد من ذلك، على ضوء صور الاحتفال الشعبي، هذا الضوء الجلي



بالخصوص، فإن كل أحداث وأشياء الواقع قد اكتسبت وضوحاً وفعامة ومادية وفردية مميزة جميعها. لقد تحررت من كل الروابط ذات المعنى الضيق والوثوقية. لقد انكشفت في جو من الحرية التامة. وذلك ما استدعى الثراء والتنوع الاستثنائي للأشياء والأحداث المضمنة في أعمال رابليه.

وهذه الأخيرة، مثل كل الأعمال الكبرى في ذلك العصر، كانت موسوعية بعمق. ليس هناك فرع من المعرفة ومن الحياة العملية لم يتم تمثيله فيها، وبكل تفاصيله المتخصصة، فضلا عن ذلك. لقد أظهرت الدراسات الرابليهية الحديثة ـ حيث أفضال لازار سينيان كبيرة بالخصوص ـ كفاءة رابليه الاستثنائية والمدهشة في كل المجالات التي تناولها. وبعد مجموعة من الدراسات المتخصصة نستطيع اعتبار اتساع معارف المؤلف التي لا يرقى إليها الشك من الأمور الثابتة، ليس فقط في مجال الطب وفي باقي العلوم الطبيعية وإنما أيضاً في التشريع، والعمران، والفن العسكري، والملاحة، وفن الذوق، في الصيد بالكواسر، في الألعاب والتمارين الرياضية، وفي علم العملات، إلخ.

إن المدونة، ومعجم فروع المعرفة والحياة العملية المتعددة تلك تثير الدهشة ليس فقط من خلال ثرائها وفيضها، وإنما أيضاً السبك المذهل لفوارق التعبير التقنية الأشد دقة، التي لا يعرفها عادة إلا المتخصص وحده. وكيفما كانت الكلمة أو العبارة المهنية التي يستعملها رابليه، فإنه يصنع ذلك بسلاسة ودقة المعلم وليس الهاوي. وفي أواسط القرن ١٩، عبَّر جاليس Jalles، الخبير بقضايا الملاحة عن شكوكه الشديدة حول الدقة والكفاءة التي سبك بهما رابليه معجمه الملاحي الغني. وقد بيَّن لازار سينيان أن كل تلك الشكوك كانت جائرة ولا أساس لها من الصحة: إن كفاءة رابليه فيما يخص مصطلحات الملاحة رصينة وثبتت حجتها.

إن معارف رابليه الموسوعية وثراء عالمه الاستثنائي لها خاصية مرموقة، لم تحظ بما فيه الكفاية من عناية الباحثين: وما يهيمن فيها



بالفعل هو كل ما يتمتع بالجِدَّة، والطراوة والثبات. موسوعيته هي موسوعية العالم الجديد. إنها ملموسة ومادية، والعديد من أحداثها ظهرت للمرة الأولى في أفق المعاصرين، واتخذت اسما للمرة الأولى أو جددت اسمها القديم بفضل دلالة غير مسبوقة. لقد شهد عالم الأشياء والكلمات (اللسان) إثراءً وتوسيعاً مذهلاً، تجديداً جوهرياً، مقرونة كلها بتجمعات صافية وفريدة من نوعها.

كل واحد يعرف الركام الهائل والمتنوع من الأشياء الجديدة التي تسربت للمرة الأولى إلى هذا العصر في أفق الإنسانية. صحيح أن هذه المستجدات جاءت متأخرة شيئاً ما في فرنسا، لكنها حلت دفعة واحدة في تدفق زخار. قادماً من إيطاليا منذ بداية الحروب، لم يتوقف عن التعاظم والاتساع. ولقد صادفت حياة رابليه اللحظة التي كان فيها أشد اتساعا وإغراء. وبما أن الاتصالات الوثيقة مع إيطاليا ابتدأت باتصال بين الجيشين، ثم بين الشعبين، فإن التجديدات الأولى وقعت في ميدان الفنون الحربية وتقنياتها، ثم في مجال الملاحة البحرية وبعدهما فقط في باقي القطاعات: الصناعة، التجارة، الحياة اليومية والفن.

ومع الأشياء الجديدة ظهر معجم جديد: وغمرت اللسان صيغ إيطالية وإغريقية ولاتينية وأخرى مولَّدَة. وينبغي الإشارة إلى أن الأمر لم يتعلق بأشياء جديدة فحسب، وإنما كان لهذه الأخيرة القدرة على تجديد ما حولها من أشياء قديمة، ومنحها شكلاً جديداً؛ كانت تجبرها على التكيف معها، مثلما هي خاصية كل الاستكشافات والاختراعات التقنية.

لقد كان رابليه مغرما ولديه رقة مشاعر استثنائية إزاء المستجدات الأساسية المتعلقة بالأشياء والأسماء. إنه لم يتقهقر عن عصره أبداً، بل كثيراً ما كان يسير في طليعة ذلك العصر. إن مدونته تكشف (إلى جانب بعض الصيغ المهجورة) عن التقنية العسكرية الحديثة جداً، الغنية على الأخص في مجال الهندسة. الكثير من المصطلحات تم تدوينها للمرة الأولى في صفحات كتبه.



لقد كانت المدونة الهندسية رائجة بدورها في ذلك العصر. ويحتل هذا القطاع مكانة لا بأس بها في الأعمال. إن معجمها زاخر بالمصطلحات الجديدة والمجددة التي كان رابليه من أوائل مستعمليها. وهذه مثلاً حالة كلمة «تناظر» التي نراها حقيقة للمرة الأولى في صفحاته. وألفاظ أخرى مثل «بهو معمد»، «رواق»، «عارضة»، «إفريز» هي الأخرى مستحدثة إطلاقاً، وهي أشياء تُرى وتُسمى للمرة الأولى. كل هذه الألفاظ والأشياء التي تدل عليها ليست جديدة ببساطة، بصفتها ظواهر منفصلة؛ معزولة؛ بل لها القوة على تجديد وتحويل كل الأفكار المعمارية للعصر.

وفي المدونة المتعلقة بباقي مجالات المعرفة والحياة العملية الأخرى، نشهد من جديد الدور الهائل نفسه الذي تضطلع به الكلمات والأشياء الجديدة والمجدِّدَة. إن هذه المدونة تزخر رغم ذلك بكلمات قديمة، بل أحياناً مهجورة. وإذا كان رابليه يبحث عن الفيض والتنوع في كل الأشياء، فإنه رسخ دائماً الجديد، واستعمل دوماً قوته التجديدية والمُغْذِية.

وسنفحص الآن ظاهرة شديدة الأهمية في الحياة الأسلوبية في أعمال رابليه.

لقد نهل من مصادر شفوية عدداً هائلاً من عناصر لغته: وتلك كلمات عذراء التي، بعد خروجها للمرة الأولى من أعماق الحياة الشعبية، من عنصر اللغة المنطوقة، دخلت في منظومة اللغة المكتوبة والمطبوعة. إن معاجم فروع العلم تقريباً جاءت، في معظمها، من اللغة الشفوية وساهمت للمرة الأولى في سياق كُتُبي livresque، في تفكير كُتُبي منتظم، في لحن مكتوب كتبي، في بناء تركيبي مكتوب كُتُبي. في عصر رابليه، كان العلم قد بدأ فقط، مقابل مجهود هائل، في اكتساب الحق في الكلام والكتابة باللغة الوطنية، المسماة عامية. لم تكن تعترف بها الكنيسة ولا الجامعات، ولا التدريس. وإلى جانب كالفان، كان



رابليه هو مبدع النثر الأدبي الفرنسي. وكان عليه في كل مدارات المعرفة والحياة العملية (بدرجة أكبر في هذه، وأقل في تلك) أن يعتمد عنصر اللغة الشفوي، وأن يستمد منه الثروات اللفظية. إن الكلمات النابعة من هذا المصدر كانت طرية تماماً، لم يتم بعد تشذيبها بالسياق المكتوب الكُتبي.

ولنأخذ مثلاً مدونة الأسماك، الهائلة، بما أن الفصل الخامس لوحده من الكتاب الرابع (قرابين عُبَّاد الطعام)، يقدم أكثر من ستين اسما. نجد فيه أسماك النهر، والبحر الأبيض المتوسط والمحيط. من أين أخذ المؤلف هذا المعجم الغني؟ليس من مصادر كتبية طبعا. إن الدراسات حول الثروة السمكية ichtyologiques études في القرن ١٦، التي كانت من اختصاص مؤسسي هذا العلم، الفرنسيان غيوم روندلي وبيير بلون Guillaume Rondelet, Pierre Belon لم تظهر إلا عام ١٥٥٤. ١٥٥٣، أي بعد وفاة رابليه. وحدها اللغة الشفوية هي ما كان مصدراً للمعلومة بالنسبة له. لقد تعلم في بروطانيا والنورماندي وسان مالو وديبب أو لوهافر، أسماء أسماك المحيط، من أفواه صيادي الناحية الذين أمدوه بالتسميات المحلية والإقليمية من أجل صياغة تعداده. وكان صيادو مارسيلية هم من علمه أسماء أسماك البحر الأبيض المتوسط، يتعلق الأمر بأسماء طرية بالكامل، بطراوة الأسماك نفسها التي كانت تملأ سلال الصيادين والتي من المحتمل أن رابليه كان يفحصها طالبا شروحات منهم. ولم يسبق أبداً أن ظهرت تلك الأسماء في اللغة المكتوبة والكُتُبية، لم تتم معالجتها في سياق مَعَمِم ومُنَظِم، مجرد وكُتُبي. لم يسبق لها بعد أن جاورت أسماء الأسماك الأجنبية، بل تجاورت فقط مع أسماكهم، هكذا مثلاً مع الأسماك البروطانية الأخرى، مع البذاءات والشتائم البروطانية، التي تم تذوقها جيداً، مع ريح الشمال وصخب الأمواج البروطانية. إنها لم تكن بعدُ، على وجه الضبط، أسماءً لأسماكٍ، بل كُنى، وألقاب، أسماء أعلام تقريباً لأسماك



محلية. ولن تأخذ الدرجة المبتغاة في الاجماع وطابع الاسم إلا في سياق كُتبي، وفي حقيقة الأمر للمرة الأولى بقلم روندلي وبلون، لأن في قوائم ـ تسميات رابليه كانت ما تزال شبه ـ أسماء أعلام.

ليست القضية طبعاً في أن رابليه تعرف على أسماء بفضل مصادر شفوية. بل في أن أسماء الأسماك التي قام بتعدادها لم يسبق لها بعد، حينذاك، أن ظهرت في سياق كتبي. وذلك ما حدد طابعها في الوعي اللفظي عند رابليه ومعاصريه. لم تكن بعد أسماء، وإنما بالأحرى، كما قلنا سابقاً، ألقاباً وكنى باللغة العامية. إن مظهرها المجرد والنسَقي لم يكن قد تبلور بقوة؛ لم تصر بعدُ مصطلحات في علم الثروة السمكية، وإنما مجرد أسماء نكرة عامة في اللغة الأدبية.

إن معاجم الفروع الأخرى من المعرفة تقدم، بهذا القدر أو ذاك، طابعاً مماثلا. وهاهي مرة أخرى مدونته الطبية. وفي الحقيقة، إذا كان يستعمل فيها الصيغ المولدة والإغريقية واللاتينية على نطاق واسع، فإنه ينهل بوفرة كذلك من المصادر الشفوية للغة العامية. مراراً إلى جانب العبارات المولدة العالِمة يضع مرادفها باللغة الجارية (مثلاً، épiglotte لهاة وحلق gargamelle)، والأسماء العامية المتعلقة بالأمراض لها فائدة خاصة. إن عنصر الاسم العلم وفي الوقت نفسه عنصر الكنية المسيئة لا يزالان حاضران فيها بقوة. الكثير من أسماء الأمراض ترتبط مباشرة بأسماء القديسين، الذين يظن، لسبب عجيب ما، أنهم يعالجونها أو عكس ذلك نشرها (مثلاً داء القديس أنطوان، داء القديس فيت Saint Vit). لكن بصفة عامة، كل أسماء الأمراض باللغة العامية كانت مشخصة بسهولة، يعني يتم تأويلها مثل أسماء الأعلام الخاصة بمخلوقات حية. ونجد في أدب ذلك العصر أمراضا ممثلة وكأنها شخصيات، خاصة الزهري «السيدة الزهري»، وداء النقرس: «السيدة النقرس».

كما أن أسماء الأمراض تلعب دوراً هاماً في عبارات القَسم واللعن،



ومراراً ما تصير كُنى قدحية: أو يُسَلَّط على شخص ما الكوليرا، الطاعون والعدوى، أو يتم وسمه بالكوليرا، بالطاعون وبالعدوى. إن الأسماء العامية للأعضاء التناسلية بدورها قابلة لاتخاذ هذا الطابع. وهكذا، نجد في المدونة الطبية عند رابليه العديد من الأسماء التي لم تُعمَّم بما فيه الكفاية وتُشذَّب من طرف اللغة الكتبية لتصير أسماء محايدة في اللغة الأدبية والاصطلاح العلمي.

وبهذا، فإن الكلمات العذراء في اللغة العامية الشفوية، التي دخلت للمرة الأولى منظومة اللغة الأدبية هي قريبة من أسماء الأعلام، من بعض الزوايا: إنها مفردة على نحو مميز، والعنصر القدحي ـ الامتداحي ما يزال قويا فيها، الذي يقربها من الكنية ـ اللقب. بينما ما تزال غير مُعمَّمة بما فيه الكفاية ومحايدة كي تصير مجرد أسماء نكرة في اللغة الأدبية. زيادة على ذلك، فهذه الصفات مُعدِية: في تنظيم معين للسياق، تنشر تأثيرها في باقي الكلمات، وتفعل في طابع اللغة العام.

وسوف نتناول هنا خاصية أساسية في الأسلوب الشفوي عند رابليه: بين اسم العلم والاسم النكرة ليس هناك ذلك الفاصل الواضح، من زوايا معينة، الذي اعتدنا عليه في اللغة الأدبية (الجديدة) والأسلوب المتداولَيْن. الأكيد أن الفوارق الشكلية تبقى دائماً سارية المفعول، لكن من الناحية الداخلية الأهم، فإن الحد الذي يفصلهما ضئيل جداً. إن هشاشة الحدود هذه بين الأسماء الأعلام والأسماء النكرة متبادلة. كلاهما يستهدف نقطة مشتركة واحدة: الكنية الامتداحية ـ القدحية.

لا نستطيع أن نعمق هنا هذا الموضوع الخاص. ولن نقارب سوى خطوطه الجوهرية.

عند رابليه، تكتسي معظم أسماء الأعلام طابع الكُنَى. وهذا لا يخص فقط تلك التي سبكها من عنده، وإنما أيضاً تلك التي تركها له التقليد. وتلكم بالدرجة الأولى أسماء شخصياته الرئيسية: غارغانتويا، غرانغوزيي، غارغاميل، بانتاغرويل. اثنان منها، غرانغوزيي وغارغاميل



لهما أصل اشتقاقي دقيق تماماً الذي كان التقليد على وعي به مثل رابليه (وبالطبع جميع قرائه).

إذا كان لاسم ما قيمة اشتقاقية محدَّدة وواعية، والتي، زيادة على ذلك، تميز الشخص الذي يحمله، فذلك غير محايد ابدا، لأن معناه يحتوي دائماً على فكرة تقييم (إيجابي أو سلبي)، إنه في حقيقة الأمر نقيضة. كل الكنى الحقيقية هي مزدوجة الأضداد، أي لها صبغة مدحية ـ قدحية.

ينتمي غرانغوزيي وغارغاميل بالطبع إلى هذا الجنس من الاسماء ـ الكنى. بالنسبة لغارغانتويا، المشكل معقد أكثر. إن الأصل الاشتقاقي لهذا الاسم لم يتم ضبطه أبدا[1]، والظاهر أن رابليه ومعاصريه لم يكن لديهم وعي واضح بذلك. في هذه الحالة، يلجأ رابليه إلى الصياغة الاشتقاقية المصطنعة للاسم، والمبالغ فيها أحياناً وغير المحتملة عن قصد. وهذا ما يقوم به في الحالة الراهنة. حينما ولد غارغنتويا صرخ بصوت شديد: «شراب! شراب! شراب!» مما قال عنه غرانغوزيي «كم إنه كبير لديك!» (ويقصد بذلك الحلق). وبسبب هذه الكلمة التي نطق بها الأب، أطلق على الطفل اسم غار غانتويا. وهذا الأصل الاشتقاقي الهزلي يحيي بالفعل المعنى الحقيقي لكلمة «حلق».

يقدم رابليه الأصل الاشتقاقي المصطنع نفسه (لكن وفق مبدإٍ آخر) لاسم «بانتاغرويل»، الذي لم يكن أصله الاشتقاقي الحقيقي معروفا، قطعا.

إن هذه الأسماء ـ الكنى مزدوجة الأضداد. الثلاثة الأولى تعني «حلق»، الذي لا يتم فهمه بصفته لفظ تشريحي محايد، وإنما بصفته صورة مدحية ـ قدحية للنهم، لابتلاع الطعام، للمأدبة. إنه نفس الفم

---

(١) باللغة الاسبانية تدل كلمة garganton على «الحنجرة»؛ وفي اللهجة البروفانسالية نجد اسم garganta أو Glouton والظاهر أن الأصل الاشتقاقي غارغانتويا هو نفسه بالنسبة لباقي الأبطال: حنجرة ـ حلق.



المفغر، القبر، الأحشاء، الامتصاص ـ الولادة. إن الأصل الاشتقاقي لاسم بانتاغرويل يتمتع بالدلالة نفسها، أي نَهِم في كل شيء، ويكشف المعنى الازدواجي لصورته التقليدية. إن غياب الجذور في اللغة الوطنية يضعف ازدواجية هذا الاسم الضدية(١).

وهكذا فإن الأسماء التي استعارها رابليه من التقليد لا تخلو إما أن تكون منذ الأصل كنى مدحية ـ قدحية، وإما تتحول إلى ذلك بواسطة صياغة اشتقاقية مصطنعة.

والأسماء التي سبكها رابليه، لها بدورها طابع الكنى المزدوجة الأضداد. ومن هذه الزاوية، فإن تعداد الأربعة وستين اسم الخاصة بالطهاة في الكتاب الرابع لها دلالتها. كل هذه الأسماء ـ الكنى تخص الطهاة على وجه الضبط. وهي تعتمد أساساً على أسماء الأطباق، الأسماك، والبقل، والخضروات، وأواني المائدة والمطبخ. مثلاً العديد من الاسماء تطلق على أنواع الحسوة: Bouillon sec Potageanart, Souppimar، إلخ، وكذلك على اللحم: Soufflemboyau Cochonnet، إلخ؛ والعديد من الأسماء تم تشكيلها انطلاقاً من كلمة «lard».

وهذا المقطع بمثابة مطبخ ووليمة صاخبة في هيئة أسماء أعلام. والجزء الآخر من التعداد يضم كنى من النوع القدحي المكونة من أسماء مختلف العيوب الخلقية، والتشوهات، والقذارة، إلخ. نظراً إلى طبيعة أسلوبه وصوره يشابه هذا المقطع تماماً مجموعة العبارات البذيئة، مثلاً عبارات الطلاميين التي يرمون بها الرعاة.

أسماء مستشاري بيكركول ومحاربيه لها طابع الكنى القدحية: Merdaille, Racquedenare, Trepelu, Tripet.

---

(١) رغم انه من الممكن العثور في هذه الكلمة على بعض الجذور في اللغة الوطنية ووعيا ملتبسا بالدلالة الاشتقاقية. إنها فرضية سينيان (مرجع سابق، الجزء الثاني، ص٤٥٨).



إن تكوين أسماء الأعلام على منوال البذاءات إجراء شائع جداً، سواء عند رابليه أو بصفة عامة في الهزل الشعبي.

أما الأسماء المدحية من النوع الإغريقي فإن لها طابع مميز. هكذا، لدى محاربي غرانغوزيي، خلافاً لجنود بيكركول، أسماء إغريقية مدحية : Sibaste (المحترَم)، Tolmère (الجَسور)، Ithibol (المستقيم). وأسماء الأبطال أمثال بونوكرات، إبستمون، أوسثين، حتى بانورج (πovαςp، القادر على فعل كل شيء) تنتمي لهذا النوع الامتداحي.

من الناحية الشكلية، كل تلك الأسماء الاغريقية المشابهة للكنى تعتبر بلاغية وتخلو من أي ازدواجية ضدية حقيقية. إنها مثل المجموعات المنفصلة والبلاغية في الأمداح والشتائم ضمن الفقرات الرسمية في أعمال رابليه.

إن الازدواجية الضدية الحقيقية لا تتصل إلا بالأسماء والكنى المدحية ـ القدحية التي تضرب بجذورها في اللغة الوطنية ومدونة الصور الشعبية الآتية منها.

وسوف نحصر اهتمامنا في الأمثلة التي فحصنا سابقاً. تعتبر أعمال رابليه كلها، بهذه الوسيلة أو تلك، شبيهة بكنى وألقاب مدحية ـ قدحية باستثناء أسماء الشخصيات التاريخية الواقعية، وأسماء أصدقاء المؤلف (مثلاً تيراكو) أو أسماء من هم أقرب إليها حسب الجرْس (مثلاً روندبليس مكان روندلي).

أما باقي الأسماء فهي تُظهر الميل نفسه إلى اتخاذ المعنى المزدوج الأضداد المدحي ـ القدحي. لقد رأينا بأن مجموعة الأسماء الجغرافية قد اكتست معنى جسدي طبوغرافي، مثلاً حفرة جبل طارق، أعمدة هرقل، إلخ. في بعض الحالات يلجأ رابليه إلى الصياغة الاشتقاقية المصطنعة الهزلية، مثلاً حينما يفسر أصل اسمي «باريس Paris» و«لابُوسْ La Beauce». هنا نجد فوارق معنوية خاصة، لكن الخط



الأساسي لمعنى الأسماء وتحولها إلى كنى مدحية ـ قدحية لا يطرأ عليه تغيير

وأخيراً فإن الأعمال تضم مجموعة من الفصول التي تتطرق بالخصوص، على المستوى النظري، لموضوعة الأسماء والتسميات. وهكذا، في الكتاب الثالث يفحص مشكل أصول ألفاظ النباتات وفي الكتاب الرابع يبسط مجموعة كرنفالية خالصة للأسماء بجزيرة إيناسان؛ هنا أيضاً نجد تأملا مسهبا حول الأسماء المتصلة باسمي القبطانين ريفلاندوي وطايبودان.

وعلى هذا النحو، فإن أسماء الأعلام تتجه نحو طرف الكنى والألقاب المدحية ـ القدحية. ولكن مثلما رأينا ذلك، فالأسماء النكرة تسير على الطريق نفسه. في السياق الرابليهي يصير عامل الإجماع ضئيلا، لأن أسماء الحيوانات والطيور والأسماك والنباتات وأعضاء وأطراف وأجزاء الجسد، والأطباق والمشروبات وأواني الطبخ والمنزل، والأسلحة وأجزاء الملابس، إلخ، تخلف صدى يشبه تقريباً وقع أسماء وكنى الشخصيات في الدراما الهجائية المتفردة المنصبة على الأشياء وعلى الجسد.

حينما أجرينا تحليلاً لواقعة مسّاحات الدبر، أثبتنا الدور المنفرد للأشياء بصفتها شخصيات الدراما الهزلية، إذ تآلفت دراما الجسد ودراما الأشياء. وتمت الإشارة إلى أن الكثير من الأسماءالعامية المتعلقة بالأعشاب والنباتات وبعض الأشياء الأخرى المستعملة كمساحات للدبر كانت ما تزال طرية وعذراء في السياق الأدبي الكتبي. ومظهر الإجماع كان فيها ضئيلا؛ لم تكن بعد قد أصبحت تسميات بل أسماء ـ كنى. إن دورها غير المتوقع في مجموعة مساحات الدبر قد ساهم أكثر في صياغة الفردية، لأنها تدخل بصفة جماعات جديدة تماماً في هذه المجموعة الفريدة من نوعها. إنها متخلصة من الروابط الضعيفة الناظمة والمعمِّمة التي كانت تتجلى فيها إلى ذلك الحين داخل اللغة. ويترسخ



طابع الاسم الفردي الذي لها. زيادة على ذلك، في مجموعة مساحات الدبر، وهي مجموعة قدحية دينامية، يبرز شكلها المادي والفردي بوضوح. هنا، يتحول الاسم بالكامل تقريباً إلى اسم ـ كنية مميز لشخصيات المقالب.

إن جدة الشيء واسمه أو تجديد الشيء البالي، بفضل استعمال جديد ولأجل مدارات جديدة وغير منتظرة، تفرد الشيء بطريقة مميزة، وتكثف داخل اسمه فكرة المِلكية، وتقربه من الاسم ـ الكنية.

إن توفر السياق الرابليهي حد الإشباع العام على الأسماء الأعلام (أسماء جغرافية وأسماء للأشخاص) يتمتع بأهمية خاصة لصالح تفريد الأسماء. لقد قلنا في السابق إنه كان يذكر أغراضا فريدة (يقارن مثلاً قطع الحلوى بحصون مدينة تورينو) لإجراء مقارنات ومقابلات. ويسعى جاهداً إلى أن يعطي لكل شيء تعريفاً تاريخياً وطبوغرافياً.

وأخيراً، إن التحطيم البارودي للروابط الإيديولوجية والمعاني المتقادمة بين الاشياء والظواهر، بل حتى الروابط المنطقية الأولية (انعدام المنطق في الكلام الهفت) يكتسي أهمية متميزة. الأشياء وأسماؤها متحررة من قيود التصور المحتضر للعالم، تمرح بحرية، وتكتسب فردية متحررة ومتميزة، بينما تقترب أسماؤها من الأسماء ـ الكنى المرِحة. إن الأسماء العذراء في اللغة الشعبية الشفوية، التي لم تنضبط بعد للسياق الأدبي الكتبي، بما فيها من مباينة واصطفاء معجميين صارمين، بتدقيقاتها وتحديداتها للمعاني واللهجات، وتراتبيتها اللفظية، بكل ذلك تجيئ معها بالحرية والفردية الخاصة بالكرنفال، ولهذا السبب، تتحول بسهولة إلى أسماء شخصيات الدراما الكرنفالية، دراما الأشياء والجسد.

وعلى هذا النحو، تتمثل بعض الخصائص الرئيسية لأسلوب رابليه في أن كل الأسماء الأعلام من جهة، وكل الأسماء النكرة، من جهة أخرى، تسير نحو حدها مثلما نحو الكنية واللقب المدحي ـ القدحي.



وبفضل ذلك، فإن كل أشياء وظواهر الكون الرابليهي تكسب فردية أصيلة: principium individuationis، مبدأ الاستفراد؛ الثناء ـ الشتم. في التدفق الذي يفرد الثناء ـ الشتم، تضعف التخوم بين الأشخاص والأشياء؛ وتصير كلها مشاركة في الدراما الكرنفالية لموت العالم القديم المتزامن وولادة العالم الجديد.

ولنفحص الآن خاصية مميزة جداً لأسلوب رابليه، وهي الاستعمال الكرنفالي للأرقام.

إن أدب العصر القديم والعصر الوسيط كان يشهد الاستعمال الرمزي، الميتافريقي والصوفي للأرقام: لقد وجدت أرقام مقدسة: ثلاثة، سبعة، تسعة، إلخ. وضمت **مختارات أبقراط** رسالة «عن الرقم سبعة»، الذي تم تعريفه بصفته رقماً حاسماً بالنسبة للعالم أجمع، وخاصة بالنسبة لحياة الكائن البشري.. إلا أن الرقم في حد ذاته، أي كل رقم، كان مقدسا. لقد كان العصر القديم متشبعاً بأفكار فيثاغوريس حول الرقم، باعتباره قاعدة لكل ماهية، كل نظام وبنية، بما فيهما تلك الخاصة بالآلهة أنفسها.

إن رمزية وصوفية الأرقام في العصر الوسيط معروفة في العالم أجمع. كانت الأرقام المقدسة تعتمد قاعدة للتآليف الفنية ومن بينها الأعمال الأدبية. ولنذكر بدانتي، فالأرقام عنده لا تحدد فحسب بناء الكون بأسره، بل أيضاً تأليف الأشعار.

ولو اختصرنا بعض الشيء، نستطيع أن نعرف على هذا النحو أساس جمالية الرقم في العصر القديم والعصر الوسيط: إذ كان من اللازم أن يكون الرقم محددا، مكتملا، كاملا، ومتناظراً. وحده هذا الرقم يستطيع أن يشكل قاعدة الانسجام والكل المنجز (الثابت).

إن رابليه يزيل عن الأرقام أسمالها المقدسة والرمزية، إنه يسقطها. يدنس الرقم. إنه تدنيس ليس بالعدمي، بل هو مرِح وكرنفالي يجعله يتوالد ويتجدد.



إن الأرقام مثل النمل في أعمال رابليه، إذ لا تخلو أي واقعة تقريباً من حضورها. كلها ذات طابع كرنفالي وغروتيسكي. ويحصل رابليه على هذه النتيجة بوسائل متنوعة. أحياناً يقوم بإسفال بارودي للأرقام المقدسة مباشرة: مثلاً، تسع قضبان لأجل لحم الطير، وذلك يماثل عدد ربّات الشعر، ثلاث أعمدة محملة بتوابع الكرنفال (في واقعة حرق الـ ٦٦٠ فارس حيث أن عددهم يمثل باروديا لسِفْر الرؤيا. إلا أن الأعداد من هذا الصنف نادرة نسبياً. أعظمها يثير الدهشة ويخلفا أثراً هزلياً بفضل مبالغته الغروتيسكية (الكم المشروب من الخمر، الكم المأكول من الطعام، إلخ). وعلى العموم، عند رابليه كل المقادير المعبر عنها بالأرقام هي مقادير مضخمة كثيراً وفيها إفراط، تتجاوز وتخرق كل ما يمكن توقع حدوثه. إنها تفتقد للقياس عن قصد. ثم إن الأثر الهزلي يتم الوصول إليه بمزاعم الدقة (وهي زائدة عن الحد بدورها) في ظروف يستحيل معها بالضبط أن نجد عدّاً دقيقاً ولو بدرجة ضئيلة: يقال مثلاً إن غارغاتنويا أغرق في بوله مئتان وستين ألف وأربع مائة وثمانية عشر شخصا، لكن الأساسي يكمن في البنية الغروتيسكية للأرقام الرابليهية وسوف نشرح ذلك في مثال.

وها هو مقتطف وجيز من حكاية مغامرات بانورج في تركيا.

«وخرج من المدينة أكثر من ستة، بل أكثر من ألف وثلاثمائة وإحدى عشر كلب ضخم وسمين، هربا من الحريق» (الكتاب الثاني، الفصل ١٤).

إنه تضخيم غروتيسكي يقوم علاوة على ذلك بقفزة طريفة (من ستمائة إلى ألف وثلاثمائة وإحدى عشر) تُسفل موضوع العد (الكلاب)، عديم الفائدة تماماً ومفرط في الدقة، استحالة العد وأخيراً الضبط الذي يُسْقِطُ عبارة «أكثر من». لكن ما يتميز بشدة هنا هي بنية الرقم نفسها. لو أننا أضفنا وحَدة لحصلنا على ألف وثلاثمائة وإثنى عشر كلباً، رقم مطَمْئن، تام، مكتمل، عندها سينمحي الأثر الهزلي.



ولو رفعناه إلى ألف وخمسمائة وإثنى عشر سيكون رقما مطمئناً، تاماً، مكتملاً، على نحو ثابت، وفقَد لاتناظره، وكفَّ عن أن يكون عدداً رابليهيا غروتيسكيا.

تلك هي بنية كل الأرقام الكبرى عند رابليه: جميعها تبتعد بوضوح عن الأعداد المتوازنة، الهادئة، الرصينة والمكتملة. ولنأخذ من جديد عدد الأشخاص الذين غرقوا في البول: ٢٦٠٤١٨، ولنغير بنيته الجمالية: ٢٥٠٥٢٥، سيتغير الأثر الهزلي تماماً. مثال أخير: عدد القتلى في بستان الدير، ١٣١٢٢ رجل ولنغير بعض الشيء بنيته: ١٢٥٢٠، وبذلك تقتلون الروح الغروتيسكية.

من اليسير الاقتناع بذلك بعد تحليل أي عدد كبير آخر. إن رابليه يحرص بشدة على مبدأه البنيوي: جميع الأرقام قلقة، مزدوجة، غير مكتملة، مثل عفاريت الشيطنات القروسطية. ومثل أي قطرة ماء، تعكس بنية الرقم الكون الرابليهي كلها. من غير الممكن بناء كون يسوده التناغم والاكتال بمثل تلك الأرقام. إن جمالية الرقم المهيمنة عند رابليه تختلف عن جمالية العصر القديم والعصور الوسطى الأولى.

يمكن الاعتقاد أن لا شيء أبعد من الضحك مثلما هو حال الرقم، لكن رابليه نجح في جعله يساهم في العالم الكرنفالي لأعماله.

وعلى سبيل الخاتمة، سوف نتناول محوراً أساسياً آخر: إنه موقف العصر المتميز من لغة العالم ومن التصور اللساني للعالم. يعتبر عصر النهضة حقبة فريدة من نوعها في تاريخ الآداب واللغات الأوربية، إذ يدل على نهاية ثنائية اللغات والخلافة اللسانية. الكثير مما كان ممكنا في هذا العصر الوحيد والاستثنائي من حياة الأدب واللغة صار مستحيلاً في كل العصور المتعاقبة بعده.

نستطيع القول عن النثر الفني وخاصة نثر رواية الأزمنة الحديثة بأنه انبثق عند حد فاصل بين عصرين، حد ركزت عليه الحياة الأدبية واللسانية. إذ بين اللغات توجهات تعضد بعضها، تفاعل وإضاءة متبادلة.



كانت اللغات ترسخ وجوهها المتعاضدة مباشرة وبكثافة: كل واحدة كانت تعرف بذاتها، بإمكاناتها مثلما بحدودها على ضوء الأخرى. إن تحديد اللغات ذاك كان ملموسا في كل شيء، في كل مقولة وفي كل وجهة نظر. لأن الصواب هو أن كل لغتين هما تصوران اثنان للعالم.

لقد سبق لنا القول في موضع آخر (الفصل الأول) بأن الحد الذي يفصل بين الثقافتين: الشعبية والرسمية يمر مباشرة عبر واحد من هذين الجانبين، عبر الخط الفاصل بين لغتين: اللغة العامية واللغة اللاتينية. لقد كانت اللغة الشعبية، التي ضمت كل مدارات الإيديولوجيا وطردت اللغة اللاتينية من هذا الميدان، تعبر عن وجهات النظر الجديدة وأشكال التفكير الجديدة (الازدواجية الضدية نفسها)، والتقديرات الجديدة. لأن هذه اللغة كانت لغة الحياة، والعمل المادي واليومي، لغة الأجناس «الدنيا» (النوادر، المهازل، «صيحات باريس» إلخ)، وهي هزلية في معظمها؛ وفي الأخير كانت لغة الكلام الصريح في الساحة العامة (بالطبع، لم تكن اللغة شعبية واحدة، بل كانت تضم المدارت الرسمية للغة) بينما اللاتينية كانت لغة العصر الوسيط الرسمي. لقد انعكست فيها الثقافة الشعبية على نحو ضعيف وبطريقة مشوهة شيئاً ما (خاصة في الفروع اللاتينية من الواقعية الغروتيسكية).

لكن المشكل لم ينحصر فحسب في لغتين: اللغة الوطنية الشعبية ولاتينية العصر الوسيط؛ إن تخوم اللغات الأخرى تقاطعت بدورها مع هذا التخم الرئيسي؛ إن وجهة اللغات المتبادلة كانت معقدة وذات مظاهر متعددة.

في جوابه عن سؤال حول معرفة كيف يمكن حل الانتقال إلى اللغة الشعبية إبان عصر النهضة بنزوعاتها الكلاسيكة أشار فردنان برونو Ferdinad Bruno مؤرخ اللغة الفرنسية وعن جدارة بأن رغبة عصر النهضة في أن يعيد للاتينية نقاءها الكلاسيكي القديم حوّلها حتمياً إلى لغة ميتة. وبدا من المستحيل الحفاظ على نقاء اللغة الكلاسيكي وفي الآن نفسه



استعمالها في الحياة اليومية، في عالم أشياء القرن ١٦، والتعبير فيها عن كل مقولات وأشياء الفترة المعاصرة. إن استعادة نقاء اللغة الكلاسيكي كان يحد حتماً من تطبيقها، ويحصرها في حقيقة الأمر داخل مجال الصياغة الأسلوبية. هنا أيضاً ـ في علاقة باللغة ـ يتم الإحساس بازدواجية صورة «الانبعاث»، لأن وجهه الآخر هو الموت. إن انبعاث لاتينية شيشرون حوّل اللاتينية إلى لغة ميتة. إن الفترة المعاصرة والأزمنة الحديثة في مستجدها تخلصتا من قبضة لاتينية شيشرون، وتعارضتا معها. إن الفترة المعاصرة قتلت اللاتينية الكلاسيكية ومزاعمها بأن تستعمل بصفتها لغة حية.

وهكذا نرى بأن الوجهة التعاضدية بين اللغة الوطنية واللاتينية القروسطية تعقدت بالوجهة والإضاءة المتبادلة بين اللاتينية القروسطية واللاتينية الكلاسيكة والأصيلة. إذ تقاطعت الحدود المعينة مع بعضها. وأضاءت لاتينية شيشرون الطابع الحقيقي للاتينية القروسيطة، ووجهها الحقيقي الذي رآه الناس للمرة الأولى عمليا: وإلى ذلك الحين، كانوا يمتلكون لغتهم (اللاتينية القروسطية) دون القدرة على رؤية وجهها المشوه والمحدود.

لقد كانت اللاتينية القروسطية تستطيع أن ترفع في وجه لاتينية شيشرون «مرآة الكوميديا»، حيث تنعكس لاتينية **رسائل الرجال الغامضين**. إن هذه الإضاءة المتبادلة بين اللاتينية الكلاسيكية والقروسطية تحققت في خلفية العالم الحديث، والذي، بالمثل، لم يندمج في أي من المنظومتين اللغويتين. الفترة المعاصرة، بعالمها الجديد، تضيئ وجه لاتينية شيشرون التي رغم جمالها كانت ميتة مسبقاً(١).

(١) والفترة المعاصرة وضعت أيضاً «مرآة الكوميديا» في وجه لاتينية أتباع شيشرون المغرقة في الأسلوبية. اللاتينية المكارونية هي رد فعل ضد التعصب لنقاء الشيشرونية عند الهومنسيين. إنها ليست قطعا باروديا للاتينية المطبخ: إن اللاتينية المكارونية، وإن=



إن العالم الجديد والقوى الاجتماعية الجديدة التي تمثلها كانت تعبر عن نفسها بأحسن الطرق الملائمة في اللغات الوطينة الشعبية. وذلك هو السبب في أن سيرورة التوجه المتبادل للاتينية القروسطية والكلاسيكية تتم في ضوء اللغة الوطنية والشعبية. إن اللغات الثلاث تخضع لتفاعل وتداخل الحدود في سيرورة واحدة متماسكة.

لقد شبه رابليه هذا التوجه المتبادل بين اللغات الثلاث بـ«تمثيلية هزلية تؤديها ثلاث شخصيات»؛ إن ظواهر مثل **رسائل الرجال الغامضين والشعر المكاروني** تحتمل أن تكون عبارة عن مشاحنات بين اللغات الثلاث في الساحة العامة. الموت المرح للغة المصابة بالربو، والسعال وزلات الخرف هو ما وصفه رابليه في موعظة المعلم جانتوس دوبراغماردو.

في سيرورة الإضاءة المتبادلة بين اللغات، تمثل الفترة المعاصرة الحية كل ما هو جديد، ما لم يوجد من ذي قبل، من أشياء جديدة ومفاهيم وآراء، لقد وصلت إلى وعي ثاقب على نحو استثنائي؛ وقد تم جس تخوم الزمن، وتخوم العصور، وتصورات العالم واليومي على نحو منفصل. إن الإحساس بالزمن وبجريانه في حدود منظومة لغوية بطيئة، والتي تتجدد بتدرج، لم يستطع أن يكون بذلك القدر من الحدة والتميز. في حدود منظومة اللاتينية القروسطية، التي تسوِّي كل شيء، فإن بصمات الزمن تنمحي تقريباً بالكامل، إذ عاش فيها الوعي وكأنه في عالم أبدي، بلا تغيرات. في هذه المنظومة، كان من الصعب بالأخص إلقاء نظرات جانبية نحو الزمن (والشأن كذلك بالنسبة للفضاء، أي إحساس الإنسان بأصالة وطنيتة وإقليمه).

=كانت تمتلك تركيباً سليماً على نحو مطلق، فإنها ببساطة مغمورة بكلمات اللغة الشعبية التي تتوفر على أواخر كلمات باللاتينية. إن عالم الأشياء والمقولات الحديثة، الغريب كلياً عن العصر القديم وعن العصر الكلاسيكي، يصب في أشكال البنيات اللاتينية.



لكن عند الحد بين اللغات الثلاث، كان على الوعي بالزمن أن يتخذ أشكالاً حادة وأصيلة استثنائيا. ووجد الوعي نفسه عند تخم العصور والتصورات للعالم، واستطاع للمرة الأولى أن يضم مقاييس عريضة لقياس جريان الزمن، واستطاع أن يحس، على نحو ثاقب، بيومه الحاضر الذي لا يشبه أمسه، بتخومه وآفاقه. إن هذا التوجه وهذه الإضاءة المتبادلين بين اللغان الثلاث كشفا بغتة كم من قديم قد مات وكم من جديد قد وُلِد. لقد تشكل للفترة المعاصرة الوعي بذاتها، وأخذت ترى وجهها. وكانت قادرة على عكسه أيضاً في «مرآة الكوميديا».

لكن الأمور لم تنحصر في الوجهة المتبادلة بين اللغات الثلاث. إن سيرورة الانتحال المتبادل كانت تتم أيضاً على الأرضية الداخلية للغات الشعبية الوطنية. لأن اللغة الوطنية الواحدة لم تكن قد وجِدت بعد. بل كانت تتشكل ببطء. وأثناء سيرورة انتقال الإيديولوجيا كلها إلى اللغات الوطنية وإبداع منظومة جديدة للغة الأدبية الواحدة، ابتدأ التوجه المتبادل والمكثف بين اللهجات dialectes داخل اللغات الوطنية، التي كانت بعيدة جداً عن التمركز. وحلت نهاية التعايش الساذج والسلمي بين هذه اللهجات. لقد أخذت تضيء الواحدة منها الأخرى على نحو متبادل، وانكشفت أصالة وجه كل منها. وظهر الاهتمام العلمي باللهجات ودراستها والاهتمام الفني باستعمال أشكال اللهجات (دورها الهائل في أعمال رابليه)[١].

ويعتبر كتاب الأبحاث المرِحة للغة تولوز للمؤلف أود دو تريور Odde de Triors مميزاً جداً لهذا الموقف الخاص الذي كان يتخذه القرن

---

(١) لقد كان مثلاً يعشق اللهجة الغاسكونية Gascon الثرية التي تزخر بعبارات القسم واللعن. وقد كان يتقاسم هذا الحب مع عصره. وقد امتدح مونطين نفسه خاصية هذه اللهجة (المقالات، الكتاب الثاني، الفصل١٧).



١٦ من الملامح اللهجاتية. تعبرالأبحاث المرحة، التي نشرت عام ١٥٧٨، عن تأثير رابليه القوي[١]. لكن الطريقة التي يتناول بها المؤلف اللغة واللهجات هي ميزة العصر بأكمله. إنه يفحص خصائص اللهجة التولوزية من خلال مقارنتها باللغة الاقليمية عامة، وبالأساس من منظور الالتباسات المرحة والمعاني المزدوجة، التي هي حصيلة انعدام المعرفة الصحيحة بتلك الخصائص.. إن الخصائص والفوارق المعنوية اللهجاتية تستخدم في لعبة فريدة من نوعها على هدي رابليه. وتمت الإضاءة المتبادلة بين اللغات مباشرة مثل تمثيلية هزلية مرِحة.

بل حتى فكرة «نحوِ مرِح» لم تكن بالأمر الجديد. لقد سبق وقلنا بأنه على امتداد العصر الوسيط ظل تقليد الطرائف النحوية مستمراً. وقد بدأ بالنحو البارودي في القرن السابع، فيرجليوس النحوي. ولأنه شكلي بعض الشيء فهو لا يخص سوى اللاتينية ولا يتناول بتاتاً اللغة باعتبارها كل، كما لا ينظر للمظهر العام المبتكر للصورة، أو لهزلية اللغة. بيد أن هذا الموقف بالضبط هو المميز للطرائف والتحريفات اللغوية والنحوية في القرن السابع. وتصير اللهجات نوعاً من الصور المتكاملة، من نماذج اللغة والفكر المكتملة، أقنعة لغوية. الجميع يعرف دور اللهجات الإيطالية في الكوميديا ديلا رتي؛ لكل قناع لهجة مختلفة. وتجدر الإشارة إلى أن صور اللغات (اللهجات) وهزلها تقدم فيها بطريقة بدائية بما فيه الكفاية.

لقد رسم رابليه صورة مثيرة للغة الناطقين باللاتينية في واقعة الطالب من مدينة ليموز بكتاب بانتاغرويل. نؤكد أن الأمر يتعلق تدقيقاً بصورة اللغة، التي يتم عرضها بصفتها كلٌ بمظاهرها الأساسية. وهده الصورة قدحية، مُسقِطة. ولهذا السبب فإن خطاب الطالب يزخر بالعبارات الفاحشة. ولما غضب بانتاغرويل من رطانته، أمسكه من خناقه، ومن شدة هلع الشقي، أخذ يتكلم اللهجة الليموزية القحة[٢].

---

(١) لقد أعاد ف. نولي F. Noulet نشر الكتاب بمدينة تولوز عام ١٨٩٢.

(٢) لم يكن العصر الوسيط يعرف سوى الهزل البدائي للغة الأجنبية. في الأعمال mystères=



إذا كانت الوجهة والإضاءة المتبادلة بين اللغات الكبرى قد شحذت وركّزت معنى الزمن والتعاقبات، فإن الإضاءة المتبادلة بين اللهجات في حدود اللغة الوطنية، على الضد من ذلك، قد شحذت وركّزت الإحساس بالفضاء التاريخي، كثفت ومنحت معنى للشعور بالأصالة المحلية والجهوية والإقليمية. يتعلق الأمر هنا بعنصر رئيسي في الإحساس الجديد الفارق بالفضاء التاريخي للبلد وللعالم، الذي يميز العصر، والذي انعكس على ذلك النحو في أعمال رابليه بشدة.

إلا أن الأمور لم تنحصر عند الوجهة المتبادلة في اللهجات. وكان على اللغة الوطنية، التي أصبحت لغة الأفكار والأدب أن تدخل حتمياً في اتصال مادي مع اللغات الوطنية الأخرى التي حققت هذه السيرورة قبلها وغزت قبلها عالم المفاهيم والأشياء الجديدة. بالنسبة للفرنسية كانت هذه اللغة هي الإيطالية. بفضل التقنية والثقافة الإيطالية دخلت الكثير من العبارات الإيطالية إلى الفرنسية، وغمرتها وأثارت ردة فعل من طرفها. وقد خاض المتعصبون لنقاء الفرنسية صراعا ضد العبارات الإيطالية الدخيلة. وشهدت الفترة ظهور باروديات للغة الناطقين بالإيطالية، ترسم صورة لغة شوهتها العبارات الإيطالية. وقد كتب هنري إتيان باروديا من هذا النوع.

إن دخول الإيطالية إلى الفرنسية والصراع ضدها يشكلان وثيقة جديدة ومهمة بالنسبة للإضاءة المتبادلة بين اللغات. يتعلق الأمر في هذا الصدد باللغتين الوطنيتين الجديدتين اللتان تحمل وجهتهما المتبادلة عنصراً جديداً سواء في الإحساس باللغة باعتبارها كلاً مبتكراً بتحدياتها

=كانت الأحاديث بلغات غير موجودة التي تثير الضحك لغموضها شائعة جداً. إن المقلب المشهور للمعلم باتلان يعرض استعمالاً مهماً جداً لهذا الاجراء. إذ يتكلم البطل باللغة البروطانية والليموزية والفلامانية واللورينية والبيكاردية والنورمندية، واللاتينية المكارونية، ثم الفريموار، وهي لغة لاوجود لها. ونجد شيئا مماثلاً في واقعة بانورج الذي يرد على بانتاغرويل بسبع لغات، من ضمنها لغتان لا وجود لهما.



وآفاقها، أو في الإحساس بالزمن، وأخيراً في الإحساس بالفضاء التاريخي الملموس.

من الضروري الإشارة على الأخص إلى الأهمية الكبرى التي تضطلع بها الترجمات في هذه السيرورة. إننا نعرف المكانة الاستثنائية التي تحتلها في الحياة الأدبية واللغوية للقرن ١٦. لقد شكلت ترجمة هوميروس من طرف صاليل Salel حدثاً مرموقاً. وأكثر من ذلك ترجمة بلوطارك المشهورة التي قدمها أميوت Amyot (١٥٥٩). وقد كان لترجمة الكثيرمن أعمال المؤلفين الإيطاليين أهمية كبيرة. زيادة على ذلك، كان ينبغي الترجمة إلى لغة لم تكن جاهزة بعد، وإنما هي في طور التكوين. وأثناء ذلك، كانت اللغة تتشكل، وتنطلق نحو غزو عالم الإيديولوجيا السامية الجديد، وعالم الأشياء الجديدة والمفاهيم التي تكشفت للمرة الأولى في أشكال لغة أجنبية[١].

إننا نرى في أي تقاطع معقد بين تخوم اللغات واللهجات العامية والرطانات تشكل الوعي الأدبي واللغوي ذلك العصر. إن التعايش الساذج والملتبس بين اللغات واللهجات قد شهد نهايته، إذ لم يعد التعايش الأدبي واللغوي يقع في المنظومة المختزلة للغته الخاصة به الواحدة والتي لا منازع لها، بل أصبح على تخم الكثير من اللغات، عند المحور الدقيق لوجهتها المتبادلة ولصراعها العنيف.

تعتبر اللغات بمثابة تصورات للعالم، ليست تصورات مجردة بل ملموسة، اجتماعية، تخترقها منظومة التقييمات، وغير منفصلة عن

---

(١) لقد تحدث إتيان دولي عن مبادئ الترجمة بالقرن ١٦ في كتاب السبيل إلى الترجمة الجيدة من لغة إلى أخرى (١٥٤٠). وفي كتابه الدفاع عن اللغة الفرنسية وتبيان فضائلها، يخصص جواكيم دو بيلي لمبادئ الترجمة مكانة مهمة. وبالنسبة لترجمات ذلك العصر، انظر ب. فيلي. مصادر الأفكار في القرن ١٦ (١٩١٢)؛ ويقدم ر. ستوريل في كتابه أميوت، مترجم بلوطارك، باريس، ١٩٠٩ تحاليل قيّمة لمناهج الترجمة (إذ يحلل النص الأول لترجمة أميوت، ويشرح النزعة العامة لمترجمي القرن ١٦).



الممارسة الجارية وعن صراع الطبقات. ولذلك السبب فإن كل غرض، كل مقولة، كل وجهة نظر، كل تقييم، كل نغمة، توجد في محور تقاطع تخوم لغات ـ تصورات العالم، وتدخل في صراع إيديولوجي عنيف. في هذه الظروف الاستثنائية تصير مستحيلة كل وثوقية لغوية ولفظية وكل سذاجة لفظية.

أحياناً وحتى في أيامنا هذه يتم الحكم على لغة القرن ١٦,وخاصة لغة رابليه، بالفطرية. وفي الواقع، لا يعرف تاريخ الآداب الأوربية لغة أقل فطرية من هذه. إن سفاهتها وحريتها بعيدة جداً عن الفطرة. لم ينجح الوعي الأدبي واللغوي لذلك العصر فحسب في الإحساس بلغته من الداخل، بل نجح أيضاً في النظر إليها من الخارج على ضوء اللغات الأخرى، الإحساس بحدودها، والنظر إليها بصفتها صورة خصوصية ومحددة، بكل نسبيتها ونزعتها الإنسانية.

إن هذه الفعالية المتعددة في اللغات، والقدرة على النظر إلى لغته الخاصة من الخارج، أي بعيون لغات أخرى تجعل الوعي متحرراً إزاء اللغة على نحو استثنائي، وتصير هذه الأخيرة لينة جداً من حيث بنيتها الشكلية والنحوية. وعلى المستوى الفني والإيديولوجي ما يهم قبل كل شيء هو الحرية الاستثنائية التي تتمتع بها الصور وتداعياتها، بالنسبة لكل القواعد اللفظية، وكل التراتبية اللسانية القائمة. إن الفوارق بين سامي ومنحط، محرَّم ومباح، مقدس ومدنس تفقد كامل قوتها.

إن تأثير الوثوقية المستترة، المترسخة خلال القرون التي تخص اللغة في التفكير الإنساني، خاصة في الصور الفنية هو تأثير كبير جداً. وهناك حيث الوعي الخلاق يعيش داخل لغة واحدة ووحيدة، وحيث اللغات ـ في حالة ما إذا ساهم هذا الوعي في لغات متعددة ـ محددة الحيز بصرامة، ولا تتصارع من أجل الهيمنة، يكون من المستحيل تجاوز تلك الوثوقية المتجذرة عميقاً في التفكير اللغوي. لا يمكن أن يتخذ المرء موقعاً خارج لغته إلا هناك حيث يحصل تعاقب تاريخي مهم بين



اللغات، حينما تضاهي هذه الأخيرة إذا جاز القول نفسها وتضاهي العالم، حينما يبدأ الإحساس الحي داخل هذه الأخيرة بحدود الزمن، والثقافات والتكتلات الاجتماعية. وتلك بالضبط كانت حال عصر رابليه. وحدها كانت ممكنة في تلك الفترة النزعة الجذرية الفنية والإيديولوجية للصور الرابليهية، وهي نزعة استثنائية.

في كتابه المرموق بولشينيلا، وعند حديثه عن أصالة الفن الهزلي القديم في إيطاليا السفلى (الإيماءات، المقالب، الألعاب، المرتجلات الهزلية، المضحكات، والألغاز، إلخ) يقول ديتريش بأن كل تلك الأشكال هي من الخصائص المميزة للثقافة المختلطة. وتبعاً لذلك، في هذه الناحية، كانت الثقافات واللغات الإغريقية والأوسكية Osque واللاتينية تحتك وتمتزج ببعضها بشكل متين. ثلاث أنفس كانت تعيش في صدر الإيطاليين الجنوبيين، مثلما في صدر الشاعر الروماني الأول إنيوس. إن أشعاره الأطيلانية وثقافته الهزلية تقع في قلب الثقافة المختلطة الإغريقية والأوسكية، والرومانية لاحقاً[١]. وفي الأخير فإن شخصية بولشينيلا نفسها نشأت من الأعماق الشعبية، في المكان الذي تلتقي فيه الشعوب واللغات باستمرار[٢].

ونستطيع تلخيص تصريحات ديتريش على هذا النحو: إن كلام صقلية الهزلي الخصوصي والمتحرر بشكل بارز، وكلام إيطاليا السفلى، وكلام الأطيلانية المماثل، وأخيراً الكلام المضحك عند بولشينيلا قد نشأ في مجموعه عند حدود اللغات والثقافات التي كانت تحتك مع بعضها مباشرة والتي كانت تتشابك أيضاً بمعنى ما. نفترض أنه بالنسبة للنزعة الشمولية والجذرية الهزليتين داخل هذه الأشكال، كان لظهورها وتطورها، عند حدود اللغات نفسها، أهمية استثنائية. إن الرابط المذكور

(١) أ. ديتريش. بولشينيلا، ١٨٩٧، ص٨٢.
(٢) المرجع نفسه. ص٢٥٠.



من طرف ديتريش بين هذه الأشكال وتعددية اللغات يبدو لنا في غاية الأهمية. في مجال العمل الأدبي والفني لا نستطيع بواسطة مجهودات الفكر المجرد، مع ملازمته لمنظومة اللغة الواحدة والوحيدة، أن نقضي على الوثوقية المستترة بهذا القدر أو ذاك، والتي تترسب في كل أشكال هذه المنظومة. إن حياة الصورة الجديدة إطلاقاً، النثرية على نحو أصيل، النقدية الذاتية، الواضحة كلياً والجريئة (وبالتالي المرِحة) لم تكد تبدأ عند حدود اللغات. في المنظومة المغلقة والكتيمة للغة الواحدة تكون الصورة مفرطة في جمودها بالنسبة «للسفاهة والصفاقة الكاملة حقيقة» التي يكشفها ديتريش في فن الإيماء ومهزلة إيطاليا السفلى وفي الكوميديا الأطيلانية (بقدر ما في وسعنا الحكم عليها) وفي الهزل الشعبي لبولشينيلا[1]. أكرر ذلك: اللغة الأخرى، هي تصور آخر للعالم وثقافة أخرى، لكن في شكلهما الملموس والذي لا يمكن ترجمته تماماً. إذ عند تخم اللغات فحسب كانت ممكنة الإباحة الاستثنائية والعناد المرح للصورة الرابليهية.

وبناءعليه، تعتبر إباحة الضحك في أعمال رابليه التي كرسها تقليد أشكال الاحتفال الشعبي قد ارتقت إلى درجة عليا من الوعي الإيديولوجي بفضل الانتصار على الوثوقية اللغوية. إن الانتصار على هذه الوثوقية الشديدة الإصرار والاستتار لم تكن ممكنة إلا أثناء سيرورة توجه نقدية وإضاءة متبادلة بين اللغات التي جرت في عصر رابليه. في الحياة اللغوية للعصر كانت تجري دراما الموت والولادة نفسها، دراما الشيخوخة والتجديد المتزامنين، سواء في الأشكال أو الدلالات الخاصة، أو في لغات ـ تصورات العالم بكاملها.

---

(١) «وحدها السفاهة والصفاقة الكاملة حقيقة عند بولشينيلا، يقول ديتريش هي القادرة على أن تضيء لنا طابع، ووقع وجو المهزلة والأطيلانيات القديمة» (مرجع سابق، ص٢٦٦).



لقد فحصنا كل مظاهر الأعمال الرابليهية المهمة في نظرنا، وسعينا جهدنا لإظهار أن أصالتها الاستثنائية قد حددتها ثقافة الماضي الهزلي الشعبي، التي ارتسمت ملامحها القوية وراء كل صور رابليه.

إن العيب الرئيسي في الدراسات الرابليهية التي تنجز حالياً في البلدان الأجنبية، هي نتيجة جهلها للثقافة الشعبية؛ إنها تسعى إلى إقحام أعمال فرانسوا رابليه في إطار الثقافة الرسمية، وفهمها في الكلمة الوحيدة للأدب «الكبير» بفرنسا، أي الأدب الرسمي. ولذلك السبب، تبدو الدراسات الرابليهية عاجزة عن فهم ما هو جوهري في أعمال رابليه.

فيما يخصنا، لقد سعينا في كتابنا هذا إلى فهم رابليه في خضم الثقافة الشعبية التي كانت دائماً، في كل أطوارها، معارضة لثقافة الطبقات السائدة الرسمية، وأنشأت وجهة نظرها الخاصة حول العالم والأشكال المميزة لانعكاسه المجازي.

لقد اعتاد التاريخ الأدبي والجمالي على الانطلاق من تجليات الضحك المضيقة والمفقرة في الأدب للثلاثة قرون الأخيرة؛ ويسعيان جهدهما لحصر ضحك عصر النهضة في تصوراتهما الضيقة، بينما هذه الأخيرة غير كافية، وبكثير، حتى من أجل فهم موليير. ورابليه هو وريث، إنه تتويج لآلاف السنين من الضحك الشعبي. وأعماله هي المفتاح الذي لا بديل عنه الموصِل إلى فهم الثقافة الشعبية بتجلياتها الأشد قوة وعمقاً وأصالة.

وكتابنا ليس إلا خطوة أولى في مجال الدراسة الشاملة لثقافة الماضي الهزلية الشعبية. من الممكن جداً أن هذه الخطوة غير حازمة بما فيه الكفاية وغير صائبة جزئيا، ومع ذلك نحن على يقين تام بالقيمة المعتبرة لهذه المهمة. لا يمكننا أن نفهم على نحو سليم الحياة والصراع الثقافي الأدبيين للعصور الماضية مع تجاهل الثقافة الهزلية الشعبية المميزة، التي وجدت دائماً، والتي لم تنصهر أبداً في ثقافة الطبقات السائدة



الرسمية. بإضاءة العصور الماضية، نكون مجبرين مراراً على «أن نصدق كل عصر فيما يقوله»، أي تصديق إيديولوجياته الرسمية، بدرجة تكبر أو تقل، لأننا لا نسمع صوت الشعب، الذي لا نعرف العثور عليه ولا فك رموز تعبيره الخالص ودون شوائب (إذ هكذا وإلى وقتنا الحالي نتمثل العصر الوسيط وثقافته بطريقة أحادية الجانب).

لقد جرت كل فصول دراما التاريخ العالمي أمام الصوت الجماعي الضاحك[1]. وإذا لم نسمعه، يستحيل فهم الدراما في مجموعها. ولنحاول قليلاً تخيل بوريس كودرنوف Boris Cordounov في دراما بوشكين Pouchkine دون مشاهدها الشعبية؛ فهذا التصور للدراما البوشكينية لن يكون ناقصاً فحسب، بل سيكون مشوهاً. كل واحد من ممثليها يعبر بالفعل عن وجهة نظر مقيَّدة، والمعنى الحقيقي للعصر وأحداثه لا ينكشف في التراجيديا إلا بمشاهد الحشود. عند بوشكين، الكلمة الأخيرة في عهدة الشعب.

إن صورتنا هذه ليست تشبيهاً استعارياً فحسب. كل عصر من التاريخ العالمي كان له انعكاسه في الثقافة الشعبية. في كل عصور الماضي وجدت الساحة العامة المفعمة بحشد ضاحك، ذلك الذي كان يراه الغاصب في حلمه المروع:

في الأسفل، الحشود مجتمعة في الساحة
وتشير إليَّ ضاحكة
وأنا كنت مرتعباً وأشعر بالخزي.

نكرر ذلك، كل واحد من فصول التاريخ العالمي صَحِبته ضحكات الصوت الجماعي. لكن لم يجد هذا الصوت الجماعي في كل العصور قائد جوقته من وزن رابليه. ومع أنه لم يكن سوى قائد جوقة الصوت

---

(١) بالطبع، الشعب يساهم فيها بنفسه، لكنه يتميز عن الممثلين الآخرين (خارج الاختلافات الأخرى) بقدرته وحقه في امتلاك ضحك مزدوج الأضداد.



الجماعي الشعبي إبان عصر النهضة، فقد كشف بوضوح شديد، وزخم كبير لغة الشعب الأصيلة والصعبة، بحيث أن أعماله تسلط الضوء على الثقافة الهزلية الشعبية للعصور الأخرى أيضاً.




مكتبة
الفكر الجديد

الفهرس



هذا الكتاب

في هذا الكتاب يقوم المؤلف بدراسة الثقافة الهزلية الشعبية التي لم تنصهر أبداً في ثقافة الطبقات السائدة الرسمية، باعتماده على ممثلها المرموق فرانسوا رابليه الذي يستمد أسلوبه من الثقافة الهزلية الشعبية، وثانياً عبر التتبع الدقيق لمظاهرها المتعددة: الضحك الشعبي، اللغة المألوفة، الاحتفال الشعبي والكرنفال بالأساس، أدب النجاسة، الأسفل المادي والجسدي، المأدبة وغيرها. إنها المرة الأولى التي يتشكل فيها موضوع الدراسة من الشعب الذي يضحك في الساحة العامة وما تعج به من حركات وإيماءات، وصيحات، مصدرها مغفلون أو مهرجون، عمالقة أو أقزام ومخلوقات ممسوخة، مضحكة، وأشكال الشعائر والطقوس والاستعراضات والعروض الفرجوية الهزلية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، وذلك من خلال وضع مشكل الغروتيسك وماهيته الجمالية على نحو سليم بدراسة مصادره وتجلياته المتنوعة.




ISBN 978-9933350352
9 789933 350352

